التناص وتداخل النصوص

المفهوم والمنهج

دراسة في شعر

المتنبي



د. أحمد عدنان حمدي

التناص وتداخل النصوص

المفهوم والمنهج

دراسة في شعر المتنبي

الطبعة الأولى

١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

حمدي، أحمد عدنان
التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج/أحمد عدنان حمدي._
عمان: دار المأمون للنشر والتوزيع، ٢٠١٢.
(٢٢٨) ص
ر.أ.: (/ / ٢٠١٢).
الواصفات:// // // //

دار المأمون للنشر والتوزيع
العبدلي - عمارة جوهرة القدس
تلفاكس: ٤٦٤٥٧٥٧
ص.ب: ٩٢٧٨٠٢ عمان ١١١٩٠ الأردن
E- mail: daralmamoun@maktoob.com

التناص وتداخل النصوص

المفهوم والمنهج

دراسة في شعر المتنبي

د. أحمد عدنان حمدي

دار المأمون للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

"وعلّمَ آدمَ الأسماءَ كلّها"

سورة البقرة، الآية (٣١)

شكر وعرفان

أصل هذا الكتاب رسالة ماجستير نوقشت في جامعة الموصل بكلية الآداب-قسم اللغة العربية، في جمادي الأولى ١٤٢١هـ = آب ٢٠٠٠، وقد نالت درجة امتياز بفضل الله ومنّه، وفي هذا المقام يطيب لي أن أتوجه بوافر الشكر إلى مشرفتي (الأستاذة الدكتورة بشرى حمدي البستاني) التي قرأت ما كتبته بحب وعلمية رصينة وفقها الله لما يحبه ويرضاه.

ووفاءً لمن أعاننا على إكمال مسيرة البحث وترويض سبيله، نود أن نرفع شكرنا إلى كل أولئك وأخص بالشكر منهم الدكتور حسين يوسف الذي اقترح عليّ موضوع البحث.

وأخيراً شكراً لأساتذة لجنة المناقشة، كل من الأستاذة المساعدة الدكتورة نزهة جعفر الموسوي رئيساً -تغمدها الله برحمته- والأستاذ المساعد الدكتور عبد الستار عبدالله صالح والدكتور سعد عبد المجيد عضوين فيها.

أ. م. د. أحمد عدنان حمدي

٢٠١٢

المقدمة

الحمد لله الذي تعالت صفاته وعظمت قدرته والصلاة على رسوله محمد ﷺ وبعد:

إن التناص بوصفه ظاهرة إنسانية أدبية ونقدية عرفت قديماً ولمست من الشعراء والأدباء والنقاد ووردت تلميحات إليها في كتب النقد العربي القديم بل خصصت لها مباحث بعنوانات مختلفة ووصفت بأوصاف مجازية متنوعة، فالشعر الذي يأخذ من النصوص السابقة بصورة إبداعية هو " كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد أغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه "(١).

إن لكل عصر نظرياته وآلياته ومنهجياته ومعارفه الخاصة به، التي درس من خلالها تلك الظاهرة ووصفها وسماها بمصطلحات مختلفة وبحسب قدرته على تشخيص تطوراتها التي تنوعت وتعددت بتعدد الأجناس الأدبية وتعدد أساليب الشعراء والأدباء في القدرة على نظم أفكارهم ومشاعرهم وتصويرها بصورة مبدعة.

وتكمن أهمية اختيار الموضوع من أهمية مفهوم التناص في الكشف عن مستويات الدلالات الخفية في النصوص الشعرية، والبحث عن قيم تداخل الأنظمة الدلالية المختلفة في فضاء نص معين ووظائفها، ولقد حددنا شعر المتنبي خصوصاً لما يحمله من تعالقات إبداعية دارت حولها الحركات النقدية قديماً واختلفت فيها الآراء بين الجارح والمنتصر والمنصف والمبالغ بحسب اختلاف مناهجهم، إن طبيعة مفهوم التناص يحتم على الباحث أن لا يتحدد ببنية نص معين في دراسته وإنما عليه أن يهتم بإحالات النص إلى نصوص أخرى، فلهذا السبب ونظراً لسعة شعر المتنبي آثرنا اختيار نماذج من شعره مادة للدراسة تمثل ـ كما رأينا ـ مراحله الشعرية المختلفة.

وكان المصدر الأساسي في دراستنا هو نص المتنبي الذي انطلقنا من خلاله إلى تناصات النص الداخلية والخارجية، ومعتمدين على الدراسات النقدية التي تناولت المفهوم.

أما الرسائل الأكاديمية في قطرنا (العراق) التي تناولت مفهوم نظرية التناص على المستوى الإجرائي التطبيقي فهي الرسالة الموسومة بـ (التناص

---

(١) عيار الشعر ، ابن طباطبا : ١٠.

في شعر العصر الأموي/١٤١٧هـ=١٩٩٦م) وهي رسالة دكتوراه للباحث بدران عبد الحسين محمود البياتي، التي كان من المفروض أن تأتي لكشف الأبعاد الدلالية للتناص في الشعر الأموي إلا أنها اكتفت بالجانب التنظيري للمفهوم وتقسيماته وتشعباته المختلفة -ولها الفضل في ذلك- إذ اقتصرت في - الغالب - بدراستها التطبيقية على تحديد مصادر النصوص السابقة من دون البحث عن وظائف تداخل أنظمتها الدلالية المختلفة، وكذلك الرسالة الموسومة بـ (التناص: دراسة في الخطاب النقدي العربي/ ١٤٢٠هـ=١٩٩٩م) وهي رسالة (دكتوراه) للباحث سعد إبراهيم عبد المجيد التي اتبعت المنهج الوصفي التاريخي في عملية نقد الدراسات التي تناولت مفهوم التناص على المستوى الخطاب النقدي العربي القديم والحديث.

وقد قام بناء البحث على تمهيد وفصلين ضم كل منهما ثلاثة مباحث، وجاء التمهيد في خمس مسائل، تناولت المسألة الأولى: التناص وتداخل النصوص: (المصطلح والمفهوم وإشكالية التحيز)، وشملت الثانية: مفهومي للتناص وأقسامه، وتطرقت الثالثة إلى: مناهج دراسة التناص في النقد الغربي، في حين اختصت الرابعة: بمناهج دراسة الأخذ (التناص) في النقد العربي القديم، وأخيرا تناولت الخامسة مسألة منهجي في دراسة التناص.

وانقسم الفصل الأول (التناص الخارجي) على ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول التناص الخارجي الشعري الجزئي، في حين اهتم الثاني بـ: التناص الخارجي النثري الجزئي واختص الثالث بالتناص الخارجي الشعري الكلي.

وتفرع الفصل الثاني (التناص الداخلي) إلى ثلاثة مباحث وهي: التناص الداخلي الذاتي الجزئي والتناص الداخلي الذاتي الكلي وتناص التورية، أما الخاتمة فقد ضمت أهم النتائج التي وصلت إليها.

هذا وقد بذل الباحث كل ما في وسعه لإنجاز هذا البحث وتثبيت خطاه، فإن كان ما ظنه فهو حسبه وإن لم يكن فهذا وسعه والكمال لله عز وجل ومن الله التوفيق.

أحمد عدنان حمدي

الموصل

١٤٢١هـ = ٢٠٠٠م

التمهيد

أولاً ـ التّناص وتداخل النصوص: (المصطلح والمفهوم وإشكالية التحيز):

المصطلح:

إن المصطلح الإنكليزي (Intertextuality) والمصطلح الفرنسي (Intertextualite)، ترجم كغيره من المصطلحات الوافدة إلى الثقافة العربية والإسلامية ترجمات عدة حرفية وسياقية، ولم يستقر على ترجمة معينة، بل تعددت ترجماته إلى العربية ما بين: تداخل النصوص والتناصية والنصوصية والبينصوص وتفاعل النصوص والنص الغائب والتناص[1]... الخ، ولقد آثرنا تخصيص مصطلح **تداخل النصوص** بوصفه ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality)، ومن خلاله يمكن تناول مفاهيم النقاد الغربيين حول ظاهرة علاقة النصوص فيما بينها.

في حين استخدمت **مصطلح التّناص** بوصفه مصطلحاً عربياً مستلهماً من وجهات نظر النقاد العرب والغربيين حول علاقة النصوص، إلا أنّني لا أعدّه ترجمة حرفية لمصطلح (Intertextuality) بل هو تطور اصطلاحي يمكن أن يحمل وجهات نظرنا حول علاقة النصوص فيما بينها، كما تطورت العديد من المصطلحات في الثقافة العربية الإسلامية مثل مصطلح **المنطق**، وقد اخترت هذا المصطلح (التّناص) لسهولته في النطق وإيجازه خلافاً لغيره من المصطلحات التي تتألف في الغالب من كلمتين، وهو لفظ متأصل في اللسان العربي، فالتناص لغة من " نصّ المتاع نصّاً: جعل بعضه على بعض "[2] و " تناص القوم إذا ازدحموا "[3]، فضلاً عن قابليته الاشتقاقية ودلالته الصرفية في اللغة العربية، فقد جاء على وزن (تفاعل) من الفعل الثلاثي المزيد بحرفين،

---

(١) ينظر: التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٩، العدد ٢، ١٩٩١: ٨٥-٩٢. التناص التاريخي والديني، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ١٣، العدد ١، ١٩٩٥: ١٦٩-١٧٦. التناص: دراسة في الخطاب النقدي العربي، سعد إبراهيم عبد المجيد، أطروحة (دكتوراه): ٤٠-٥٤.

(٢) لسان العرب، ابن منظور: جزء٣ / ٦٤٨ (نصص).

(٣) تاج العروس، محمد مرتضى الزبيدي: مجلد ٤/ ٤٤٠ (نصّ).

وهذه الصيغة تدل " على مشاركة اثنين فأكثر في أصل الفعل الثلاثي "(١) " فيكون كل منهما فاعلاً في اللفظ، مفعولاً في المعنى "(٢).

إن هذه الدلالة اللغوية والصرفية التي تشير إلى التراكم والازدحام والتلاقي والتشارك والتفاعل بين الأشياء في مكان معين، قريبة بعض الشيء من المفهوم الاصطلاحي، فالتناص هو تلاقي دلالات عدد من النصوص اللاحقة وتداخلها وتفاعلها في فضاء نص معين سابق، فكأنها طبقات متراصة من المعاني والدلالات تشبه طبقات الأرض، كلما حفرت فيها اكتشفت شيئا جديدا، أو كأنها أطراس يكتب فيها، فوق ما محي من قبل، أو كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، أو كنهر مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، أو كطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه.

وكذلك وهو الأهم لفسح المجال أمام اجتهادات الباحثين في الثقافة العربية والإسلامية، لإضافة العديد من التصورات حول مفهوم هذا المصطلح وأبعاده، وما نقبله منه وما نرفضه، أي على الباحث ألاّ ينسى خصوصيته الثقافية في تناول هذا المصطلح أو غيره من المصطلحات، من حيث المفهوم والتصورات ومن حيث اختيار المصطلح المناسب للتعبير عنه وفقا للإضافات التي يريد الوصول إليها، ولاسيما أنّ مفاهيم المصطلح المقابل له في النقد الغربي متنوعة ومختلفة في أبعاده في حقله الثقافي الغربي، كما أنّ العديد من تصورات هذا المفهوم لا تعد جديدة كل الجدة وإنما مسبوقة بجهود نقدية عديدة، ففي النقد العربي القديم هناك العديد من المفاهيم والمصطلحات التي تناولت علاقة النص الأدبي بغيره من النصوص، كما سنبين في هذه الدراسة، وهناك إضافات أضافها النقد الغربي الحديث التي يمكن الاستفادة منها.

---

(١) دروس التصريف، محمد محيي الدين عبد الحميد: ٧٩.
(٢) كتاب شذى العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي: ٤٦.

المفهوم وإشكالية التحيز:

تداخل النصوص اصطلاحاً: إن تعاريف هذا المصطلح تنوعت واختلفت باختلاف المرجعيات والمنهجيات التي تناولته، إلا أننا سنقتصر على ثلاثة منها لنستخلص منها أهم مكوناته:

١. **جوليا كرستيفا:** تداخل النصوص هو " ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى "(١).

٢. **مايكل ريفاتير:** إذا كانت الكلمات في النص تشير إلى أشياء مختلفة (تصورات ذهنية) على مستوى المحاكاة، فإن هذه الأشياء تشير إلى نصوص أخرى على مستوى السيميائية(٢).

٣. **لوران جيني:** هو تشرب لنصوص عدة واستيعابها وتمثلها وتحويلها، يقوم به نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى ورياديته وزيادته(٣).

ومن استقراء هذه التعاريف نستطيع أن نعين أربعة مقومات لهذا المصطلح -حسب وجهة نظري- التي سأبسط القول فيها تحت مصطلح التناص، وهي:

الأول: النص ودلالته.

الثاني: التعالق وطبيعته.

---

(١) علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي: ٢١.

(٢) ينظر: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان، مجلة الأقلام، العدد ٤-٥-٦، ١٩٩٥: ٤٦.

(٣) ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجينو، ضمن كتاب: (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، تقديم: أحمد المديني: ١٠٨-١٠٩. مفهوم التناص بين الأصل والامتداد: حالة الرواية (مدخل نظري)، بشير القمري، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٠-٦١، ١٩٨٩: ٩٣.

الثالث: مبادئ التناص وقوانينه.

الرابع: شرط التناص ووظائفه.

الأول: النص ودلالته:

إن جميع التعاريف المعتمدة استخدمت مصطلح النص (Text)، فما هو مفهومه في الثقافة الغربية ؟ وما مفهوم (النص) في الثقافة العربية الإسلامية ؟ لهذا سنجيب عن هذين السؤالين ثم نحدد المفهوم الخاص والإجرائي الذي تتبناه الدراسة.

- مفهوم (Text) في الثقافة الغربية:

إنّ هذا المصطلح له معنيان في الثقافة الغربية، **الأول**: النص (Text) مرتبط من حيث تكوينه بالكتابة فهو مشتق من الفعل اللاتيني (Texeve) أي ينسج، فهو يوحي بنسج أشكال الحروف المكتوبة أكثر مما يوحي بالكلام(١)، وهو في الأصل يطلق على نصوص الكتاب المقدس كاملة، أو فقرات منه أو يدل على النص الأساسي (المتن) للكتاب مجرداً من الملاحق والهوامش والملاحظات(٢)، ولا يكون كذلك إلا إذا كان مكتوباً. إلا أنه تجاوز مفهومه الكلام المكتوب(٣)، إلى معنى آخر، وهو المعنى **الثاني**: فهو كل شيء له معنى متكامل وموضوع، مبعوث من مرسل إلى متلق(٤)، أي أنّ هذا المفهوم سيعد كل جنس لساني أو غير لساني نصّا، مادام يحمل موضوعاً ومعنى ومنسوباً لمرسل ومبعوثاً لمتلق، فالكلام المكتوب أو الشفاهي ولوحات الرسم والتشكيل والنحت والعمارة...وغير ذلك، تعد نصوصاً لتماثلها مع تلك الشروط.

(١) ينظر: نظرية النص، رولان بارت، ترجمة: منجي الشملي وآخرون، مجلة حوليات كلية الآداب، العدد ٢٧، ١٩٨٨: ٦٩-٧٠.

(٢) ينظر: المورد القريب، منير البعلبكي ود.روحي البعلبكي: ٣٩١. توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، رفقة محمد عبد الله دودين: ٢٦-٢٧.

(٣) ينظر: اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر: ٧٤.

(٤) ينظر: نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات، ب. إ. أوسبنسكي وآخرون، ترجمة: نصر حامد أبو زيد، ضمن كتاب: أنظمة العلامات: ٣٢٣.

وفي ذلك يقول رولان بارت في سياق كلامه عن التناص، إنّ من الاستحالة العيش خارج النص اللانهائي، سواء كان هذا النص ملصقا (بروست) أو صحيفة يومية أو شاشة تلفازية[١]. فمفهوم النص سيقترب بذلك كما أرى من مفهوم العلامة (Sign) من حيث عدم اقتصار مفهومها على العلامات اللفظية وتجاوزها إلى العلامات غير اللفظية، فهي كما تعرف شيء دال (Signifier) يدل على شيء آخر، وهو المدلول (Signified)[٢]، سواء أكان هذا الشيء احمرار الوجه دلالة على الحياء أو الخجل، أو دخانا متصاعدا من بعيد دلالة على الحريق، أو دلالة الألوان الثلاثية لإشارة المرور، أو كلمة دالة.

مفهوم (النص) في الثقافة العربية الإسلامية:

قبل الحديث عن المفهوم الإجرائي لهذا المصطلح، لابد من البحث والتدقيق في مفهومه في الثقافة العربية والإسلامية التي استقبلته، والتي استخدمت لفظ النص منذ مئات السنين بوصفه مصطلحا في علوم الشريعة وما تزال تستخدمه، لأنّ عدم مراعاة خصائص مصطلح النص التي اكتسبها ضمن ثقافته العربية والإسلامية، وحقله المعرفي الأصلي المتمثل في علوم الشريعة، وتحميله بدلالات أخرى تنتمي إلى ثقافة أخرى، وإلى حقول معرفية مختلفة، قد يؤدي إلى مشكلة دلالية.

إنّ مصطلح **النص** استخدم في دراسات علماء الشريعة، بثلاثة معان،

الأول: فهو "**كل ملفوظ مفهوم المعنى من الكتاب والسنة** سواء أكان **ظاهراً** أو **نصاً** أو مفسراً، حقيقةً أو مجازاً، عاماً أو خاصاً، اعتداداً منهم للغالب لأن عامة ما ورد من صاحب الشرع **نصوص**، وهذا المعنى هو المراد بالنصوص في قولهم عبارة **النص** وإشارة **النص** ودلالة **النص** واقتضاء **النص**"[٣]، فهو الكتاب والسنة الذي يقابل الإجماع والقياس[٤].

---

(١) ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد: ١٠٧.

(٢) ينظر: علم العلامات (السيميوطيقا)، فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: (أنظمة العلامات): ١٤. السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، سيزا قاسم، ضمن كتاب: (أنظمة العلامات): ١٩.

(٣) كشاف اصطلاحات الفنون، محمد علي الفاروقي التهانوي، تصحيح المولوي محمد وجيه والمولوي عبد الحق والمولوي غلام قادر، بعناية الويس اسدرنكر التيرولي ووليم ناسوليس الايرل: المجلد٢: ١٤٠٥.

(٤) ينظر: المصدر نفسه، المجلد٢: ١٤٠٦.

أما المعنى الثاني: فيطلق مصطلح النص مرادفا لمصطلح الظاهر، الذي هو قسم من أقسام نصوص القرآن والسنة من حيث اللفظ، مستندين إلى المعنى اللغوي فالنص في اللغة العربية يشير إلى معنى الظهور والارتفاع والانتصاب، وكل ما أظهر فقد نصّ(١)، أما اصطلاحا فالظاهر أو النص "**هو اللفظ الذي يغلب على الظن فهم معنى منه من غير قطع**"(٢).

أما المعنى الثالث: فيطلق مصطلح النص بشكل مغاير عن مصطلح الظاهر أي بينهما اختلاف، فهما غير مترادفين، فالنص هو "**اللفظ الذي يفهم منه على القطع معنى**"(٣)، في حين أنّ الظاهر من غير قطع، واختلفوا في معنى القطع، فالشافعي أخذ القطع بمعنى " ما لا يتطرق إليه احتمال أصلا لا على قرب ولا على بعد كالخمسة مثلا فإنه نص في معناه لا يحتمل شيئا آخر فكلما كانت دلالته على معناه في هذه الدرجة سمي بالإضافة إلى معناه نصا في طرفي الإثبات والنفي أعني في إثبات المسمى ونفي ما لا يطلق عليه الاسم "(٤)، ومشايخ الحنفية " أخذوا القطع بمعنى ما يقطع الاحتمال الناشئ عن دليل " أو بعبارة أخرى " ما لا يتطرق إليه احتمال مقبول يعضده دليل "(٥)، أو بعبارة ثالثة ما " لا يتطرق إليه احتمال مخصوص وهو المعتضد بدليل "(٦). ثم الحنفية قالوا " النص ما ازداد وضوحا على الظاهر بمعنى في المتكلم "(٧)، " ما يزداد بيانا بقرينة تقترن باللفظ من المتكلم ليس في اللفظ ما يوجب ذلك ظاهرا بدون تلك القرينة "(٨)، وقيل " النص فوق الظاهر في البيان لدليل في عين الكلام "(٩)، أي أن ازدياد وضوح النص على الظاهر ليس بمجرد السوق، إذ ليس بين قوله تعالى: " **وَأَنكِحُوا الْأَيَامَى مِنكُمْ** " سورة النور، الآية (٣٢)، مع كونه مسوقا في إطلاق النكاح، وبين قوله تعالى: " **فَانكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاء مَثْنَى وَثُلاَثَ وَرُبَاعَ** " سورة النساء، الآية (٣)، مع كونه غير مسوق فيه،

---

(١) ينظر: لسان العرب: جزء٣ / ٦٤٨ (نصص).
(٢) كشاف اصطلاحات الفنون، المجلد٢: ١٤٠٥.
(٣) كشاف اصطلاحات الفنون، المجلد٢: ١٤٠٥.
(٤) المصدر نفسه، المجلد٢: ١٤٠٥.
(٥) المصدر نفسه، المجلد٢: ١٤٠٥.
(٦) المصدر نفسه، المجلد٢: ١٤٠٥.
(٧) المصدر نفسه، المجلد٢: ١٤٠٦.
(٨) المصدر نفسه، المجلد٢: ١٤٠٦.
(٩) المصدر نفسه، المجلد٢: ١٤٠٦.

ليس بينهما فرق في فهم المراد للسامع، بل ازدياده بأن يفهم منه معنى لم يفهم من الظاهر بقرينة قطعية تنضم إليه سياقا تدل على أن قصد المتكلم ذلك المعنى بالسوق، فالمعنى المستفاد من الظاهر في قوله تعالى **"فَانكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاء"** هو إباحة الزواج، ولكنه لم يقصده الشارع أولاً وبالذات من سوق الكلام، بل قصده تبعاً ليمهد للمعنى الأصلي، وهو قوله تعالى: **" مَثْنَى وَثُلاَثَ وَرُبَاعَ "** فالمقصود بالنص وجوب الاقتصار على أربع، وهذا هو المعنى المستفاد من النص قد قصده الشارع أصالة من سوق الكلام، فازداد قوةَ وضوحٍ، وكذلك التفرقة بين البيع والربا، لم يعرف هذا الغرض من ظاهر الكلام في قوله تعالى: **" ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُواْ إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا "** سورة البقرة، الآية (٢٧٥)، بل من سياقه، ولم يعرف هذا بدون قرينة بأن قيل ابتداء "**وَأَحَلَّ اللّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبَا**" فهو نص في إثبات التفرقة بينهما، وأن تقدير الكلام: وأحل الله البيع وحرم الربا فأنى يتماثلان، ولو ازداد وضوحا بمعنى تدل عليه صيغة، يصير مفسرا فيكون هذا احترازا عن **(المفسر)**. ويمكن القول أنّ مصطلح **الظاهر**، هو اللفظ الذي يتبادر معناه اللغوي إلى العقل بمجرد قراءة الصيغة أو سماعها، في حين أنّ **النص** هو اللفظ الأكثر وضوحا من الظاهر، لكن زيادة الوضوح هذه لم تأت من ذات الصيغة، لأن صيغة كل من الظاهر والنص على درجة سواء من حيث الوضوح، بل من حيث أنّ المعنى في النص مقصود قصداً أولياً، أو مقصود أصالة، في حين أنّ المعنى في الظاهر مقصود تبعاً، ويعرف قصد المشرع للمعنى الأصلي من النص-أي النص القرآني والنبوي- من سياقه، أو سبب نزوله -أي سبب نزول النص القرآني لأن النزول يختص به- أو وروده -أي ورود النص النبوي لأن الورود يختص به-، لا من الصيغة نفسها(١).

وقيل في تعريف النص استنادا إلى هذا المعنى أي المعنى الثالث، " النص هو الذي لا يحتمل التأويل "(٢) و " النص ما دل على معنى دلالة قطعية "(١).

---

(١) ينظر: كشاف اصطلاحات الفنون: المجلد٢: ١٤٠٥-١٤٠٩. أصول الإفتاء والاجتهاد التطبيقي في نظريات فقه الدعوة الإسلامية، عبد المنعم صالح العلي العزي: المجلد١، الجزء٢: ٣٤-٣٧.

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون، المجلد٢: ١٤٠٦.

وأرى أنه لابد من التنبيه إلى أنّ مصطلح النص، في الثقافة العربية الإسلامية يطلق على اللفظ المدون والمكتوب، لأنّ القرآن الكريم دون منذ زمن الرسول(ﷺ)، والسنة المطهرة كتبت بعد ذلك أيضا، وإن كانت في أصلها نقلت سماعا ومشافهة وحفظا، إذ نهى الرسول عن تدوينها خشية أن تختلط بألفاظ القرآن الكريم، إلا أنه أجاز تدوينها فيما بعد، فجميع هذه التعاريف والمعان تدور حول كلام الله عزوجل وألفاظه في القرآن الكريم وسنة نبيه محمد(ﷺ) المدونتان. في حين أنّ (**Text**) تجاوز مفهوم النص اللفظي المدون والمكتوب إلى مفهوم آخر كما ذكرنا سابقا. فالنص في الثقافة العربية الإسلامية القديمة والحديثة كما نجده عند علماء الشريعة، لم يُستخدم بهذا المفهوم الشمولي، والفضفاض.

المفهوم الإجرائي الخاص:

النص: **هو كلام ملفوظ مفهوم المعنى مدون له بداية ونهاية، ذو مقاصد متنوعة وينتمي لمؤلفه.** إن قولي (كلام ملفوظ) يخرج ما ليس بكلام كالنصوص التشكيلية والمعمارية...وغيرها، ويبقي ما هو كلام ملفوظ سواء أكان منطوقاً أم مكتوباً، مطولاً أم موجزاً. أما قولي (مفهوم المعنى) فيخرج ما لا معنى له سواء أكان واضحا أم غامضا، أما قولنا (مدون) فيخرج الكلام المنطوق ويبقي الكلام المكتوب.

والنص في اللغة العربية عند بعض الكتاب يعني الإملاء والكتابة فهم يتولون نص الكتاب لفلان وعلى فلان(٢)، وهو صيغة الكلام الأصلية التي وردت عن المؤلف ولا تكون أصلية إلا إذا كانت مدونة وظاهرة ومحددة ببداية ونهاية فكل ما أظهر فقد نصّ(٣).وهذا تفسير لقولي (له بداية ونهاية) وبهذا القيد أيضاً أتخلص من المفاهيم التفكيكية حول هذا المصطلح، وقولي (ذو مقاصد متنوعة) يخرج ما لا مقصد له أصلا، سواء أكان مقصدا اجتماعيا أم جماليا.

إن طبيعة البحث تحتم علينا تقييد مفهوم النص بشرط التدوين لأن الشاعر المتنبي (٣٠٤-٣٥٤هـ) يبعد عن زمننا أحد عشر قرناً هجرياً، فمصادرنا المعرفية عنه وعن العصر الذي سبقه هي النصوص المكتوبة، سواء أكانت من

---

(١) المصدر نفسه، المجلد٢: ١٤٠٦.
(٢) ينظر: محيط المحيط، بطرس البستاني: ١٠.
(٣) ينظر: لسان العرب: جزء ٣ / ٦٤٨ (نصص). الصحاح، الجواهري: جزء ٣/ ١٠٥٨. جمهرة اللغة، ابن دريد: جزء ٣/ ١٠٣. معجم متن اللغة، أحمد رضا: ٤٧٣.

جنس نصوص الشاعر الشعرية نفسها أم من جنس آخر كالنصوص النثرية، فهو تعالق النص الفردي بالكتاب الأكبر ـ كما يسميه بارت ـ والذي يضم كل ما كتب بالفعل في السيرة والتاريخ والميتافيزيقا والفلسفة(١) ... وغيرها، كما أننا التزمنا بالسياق التاريخي في معرفة السابق أو المعاصر من اللاحق من تلك النصوص التي تناص معها شعر الشاعر.

الثاني ـ التعالق وطبيعته:

إن تحديد طبيعة تعالق النصوص وإشارته إلى نصوص أخرى، تختلف باختلاف المناهج النقدية التي تناولته وتحيزاتها للرؤى الفكرية والفلسفية المنطلقة منها(٢)، فهو يندرج في الخطاب النقدي العربي ضمن **المنهجية السيميائية**(٣)، **والتفكيكية**(٤)، **والبنيوية التكوينية**(٥)، **والمقترب التناصي المعرفي**(٦)، **ومقاربات شبه مقارنة**(٧)، إلا أن أهم تلك المناهج هي **السيميائية والتفكيكية**.

إنّ مفهوم **السيميائية** للتعالق ينطلق من مفهومها للعلامة، إذ ترى أن العلامات ـ حسب قول ريفاتير في التعريف الثاني الذي اعتمدناه ـ تشير إلى أشياء أخرى على مستوى المحاكاة أي أن لها مرجعية (Referential) معينة ومرجعيتها العلاقة بين الصور السمعية أو البصرية وبين المفهوم أو التصورات الذهنية عن الأشياء الواقعية والعالم المدرك، فلا تكون الإحالة إلى الواقع ولكن إلى الإدراك والفكر، ولمعرفة دلالات العلامات ولاسيما العلامات

---

(١) ينظر: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة: ٣٦٧.

(٢) فهو يندرج في الخطاب النقدي الغربي الجديد ـ حسب دراسة مارك أنجينو ١٩٨٣ ـ ضمن السيميائية وجمالية التلقي والتحليل التناصي ... وغيرها، ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد: ١٠٥، ١٠٦، ١١١.

(٣) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح: ١١٩-١٣٥. دينامية النص، د.محمد مفتاح: ٧١-٧٢. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، شربل داغر، مجلة فصول، مجلد ١٦، العدد ١، ١٩٩٧: ١٢٤-١٤٦.

(٤) الخطيئة والتكفير، د. عبد الله محمد الغذامي: ٣٢٠-٣٤٣. تشريح النص، د. عبد الله محمد الغذامي: ٨١.

(٥) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، د. محمد بنيس: ٢٥١-٢٥٣. حداثة السؤال، د. محمد بنيس: ٩١-١١١.

(٦) الشعر والتحدي: إشكالية المنهج، د. صبري حافظ، مجلة آفاق عربية، العدد ١، ١٩٨٦: ٤٣-٤٩.

(٧) الأرض وزينب ثلاثة مقاربات لـ (التناص والتخطيّ)، الحبيب الدائم ربي، مجلة فصول، العدد ٤، مجلد٦، جزء ٢، ١٩٨٦: ١٥٥-١٦٦.

اللغوية لابد أن يمتلك الإنسان قدرات لسانية ومعرفة بسياقاتها التي تساعد على تحديد مرجعيتها، وقياساً على مرجعية العلامات اللغوية، فيمكن القول أن النصوص كذلك لها مرجعيات نصوصية تحيل إليها على مستوى التناص، فهي تتعالق وتشير إلى نصوص أخرى.

إن هذه التصورات تختلف عن تصورات **التفكيكية** التي لا تؤمن بالمرجعيات والإحالات المنتهية إلى نصوص أصلية توقف تلك الإحالات وتوصل إلى الدلالة. لاختلافها عن السيميائية في مفهوم العلامة، فهي تفصل بين طرفيها فعلاقة الدال بالمدلول اعتباطية حرة، فالدال هو إشارة حرة لكل ما ينفتح عليه ذهن القارئ، ولكل قارئ قرأته الخاصة مما يجعلنا نصل إلى لا نهائية الدلالة ومراوغة المعنى.

فالدال يعوم (Floating) والمدلول ينزلق (Siding)[١]، أي أن الدلالات " يجري عليها تخصيب ذاتي، فتتوالد بفعل الكتابة مثل تيار متدفق، فينتج الدال دالاً آخر في لعبة متواصلة لا نهائية دون أن يتيح سيل الدالات لمدلول ما أن يفرض حضوره (...) فالأمر لا يعدو غير حضور علامات (...) فنحن نفكر في العلامات فقط "[٢]، فكما أن العلامة تشير إلى علامة أخرى بصورة لانهائية فكذلك النصوص، كما يشير لذلك (ديريدا) الذي يرى أنها لم تعد " جسماً كتابياً مكتملاً أو مضموناً يحده كتاب أو هوامشه، بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها إلى آثار اختلافات أخرى "[٣] أي أن النص السابق ـ كما يشير جوزيف ريدل أحد أقطاب المدرسة التفكيكية الأمريكية ـ " يصبح هو ذاته مدلولاً مراوغاً لعلامة هي النص الحاضر (...) فالنص الجديد إذاً دال تجتاح حدوده نصوص أو دوال لمدلولات سابقة إلى ما لا نهاية، وبنفس الطريقة التي تفتح الفجوة بين الدال والمدلول أمام تعدد أو لانهائية الدلالة فإن الفجوة بين النصوص والبينصوص [التناص] تفتح الطريق أمام لانهائية المعنى "[٤] أي أننا سوف نصل إلى نوع من العبثية إذ لا وجود للمعنى ولا وجود للعلامة أيضاً ولا للحقيقة ولا للنص الأصلي أو الأول وإنما الجميع واقع في تناص غير منته، وبذلك نصل إلى ما يسميه (ديريدا) بالاختلاف (Difference)، وهو فضلاً عن ذلك يجعل استخدام الكلمات نفسها

---

(١) ينظر: الخطيئة والتكفير: ٤٣-٤٦، ٥١. تشريح النص: ٧٨-٨١.
(٢) التفكيك: فاعلية المقولات الإستراتيجية، عبد الله إبراهيم، ضمن كتاب: (معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة): ١٣٩-١٤٠.
(٣) المرايا المحدبة: ٣٦٧.
(٤) المصدر نفسه: ٣٦٩.

من قبل النص الحالي تناصاً، لأنها قد استخدمت في نصوص سابقة وهو ما يسميه بالاقتطاف (Citation)[١].

إن هذا التصور غير منطقي ومبالغ فيه ومتحيز لرؤيته الفلسفية، لأنه إذا وصلنا إلى أبعاد فكرة ديريدا عن الإقتطاف، بلغنا احتمالات تتعدى التصور كما يشير (ليتش) التفكيكي، إذ ليس من الممكن إحصاء تكرارات الكلمة عبر النصوص السابقة وتحديد استعمالاتها[٢]. إن هذا التصور التفكيكي عن التناص بأكمله يحيل إلى التأجيل الدائم للمعنى، إذ لا يمكن ـ حسب منطقه ـ " الوصول إلى حاصل جمع ثابت للمجموع الكلي لجزئيات المعنى في النص "[٣].

الثالث ـ مبادئ التّناصّ وقوانينه:

إن التناص يتمتع باستراتيجية وتخطيط، وله قوانينه ومبادئه الخاصة في تعامله مع النصوص السابقة والمتزامنة، التي يمكننا حصرها في ثلاثة مبادئ أساسية[٤]:

الأول: النفي والصراع.

الثاني: التقاطع والتضافر.

الثالث: الحوار.

إن هذه القوانين تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة لتلك النصوص "لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل"[٥] كاتب (مبدع) أو قارئ لنص من النصوص.

القانون الأول ـ النفي والصراع:

إنّ النص الجديد ـ حسب هذا القانون ـ يحاول أن يزيح النصوص السابقة ويقوضها ويتصارع معها ويتباين ليحل محلها، أي أن هناك فعلاً جدلياً يقصي ويأخذ ما بين المخالفة وتأكيد الذات، ومفهوم الاختلاف كامن في الإنسان نفسه

---

(١) المصدر نفسه: ٣٧٢.

(٢) نقلاً عن: تناص الحكاية في القصة العراقية القصيرة، عبد الله إبراهيم، مجلة الأقلام، العدد ١١-١٢، ١٩٨٨: ٢٩٨.

(٣) نقلاً عن: الشعر والتحدي: إشكالية المنهج: ٤٧.

(٤) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: ٢٥٣. تحليل الخطاب الشعري: ١٢٢-١٢٣.

(٥) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: ٢٥٣.

لأنـه تعـددي بالضـرورة فـالنص اللاحـق يختـرق ويتنـافس ويـرفض وينفـي النصـوص السـابقة عليـه ليحقـق ذاتـه ووجـوده وحضـوره ويثبـت هويتـه، ولقـد أشـارت جوليـا فـي التعريـف الـذي اعتمدتـه، إلـى التنـافي بـين النصـوص أو الملفوظات كما أكدت أيضاً على التضافر الذي يبينه القانون الثاني.

لكن كثيرا من الباحثين حاولوا أن يقصروا إستراتيجية التناص على قانون الصراع[١]ـ وهذا تحيز أيديولوجي ـ لقيام ثقافتهم وحضارتهم المنتمين إليها على الاختلاف والتناقض مع سلفهم، وانطلاقا من هذا المبدأ حاول عدد من النقاد قصر طبيعة التناص على اللاوعي منه وإبعاد الواعي، لأنّ التناص الإبداعي في تصورهم ما كان لا واعيا بحيث يمحي النصوص التي استفاد منها وينفيها، وهذا من وجهة نظري أراه تحيزا يسحبنا لمفهوم الإبداع نفسه أهو يقوم على الوعي والقصد والتخطيط أم على اللاوعي وعدم القصدية في الإبداع والتخطيط المسبق، فإذا حدد الأديب أو الناقد موقفه من العملية الإبداعية نفسها سوف يحدد موقفه أيضا من التناص الواعي واللاواعي، وأرى أنّ الإبداع يقوم على الوعي واللاوعي، فالوعي يستدعي معه الثقافة والمعرفة والقراءات الأدبية والفكرية فهي مطلوبة من الأديب والشاعر والمبدع ليصقل موهبته، واللاوعي يستدعي معه الحالات النفسية والعقلية من النسيان والتذكر والموهبة ...الخ، أي أنّ هناك قصدا وتخطيطا في العملية الإبداعية وموهبة يمتزجان معا لظهور النص الأدبي. وكذلك التناص يمكن أن يكون تناصا واعيا ظاهرا وخفياً أو لا واعيا خفيا.

القانون الثاني ـ التقاطع والتضافر:

ينطلق هذا الوعي القرائي من الشعور بأهمية وقيمة النصوص السابقة وقابلية جوهرها وطبيعتها للتجدد والاستمرار، أي سيتعامل معها بصورة حركية لا تنفي وتمحو الأصل وإنما تقوم بامتصاصه وإحيائه وتحويله وفقاً لمتطلبات تاريخية لم تكن تعيشها تلك النصوص فيما سبق[٢]، فالنص الجديد يعيد قراءة النصوص السابقة ويحتذيها ويتمثلها ويعمق دلالاتها أو يكثفها[٣].

(١) ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ١٢٢-١٢٣.

(٢) ينظر: درس السيميولوجيا، رولان بارت: ٨٥. هل مات المؤلف حقاً ؟ شوقي البغدادي، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٣٠، ١٩٩٨: ٧. العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص، د. فالح شبيب العجمي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٨، العدد ١، ١٩٩٩: ٣٦١. النص الغائب (في الشعر)، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٢٢، العدد ١، ١٩٩٥: ١٥٥.

(٣) ينظر: اللغة والأدب، بول دومان، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة نوافذ، العدد ٨، ١٩٩٩: ٢٣-٢٤.

ولقد أشار باختين في كلامه عن مصطلح (**الحوارية**) الذي أعده جزء من التناص إلى أنه لا ينبغي أن نحصرها في " عملية رد وتفنيد ومجادلة ونقاش وخلاف، ذلك أن التوافق هو أحد أكثر الأشكال أهمية في العلاقة الحوارية، إنه غني في تنوعه وفي تمايزاته الصغيرة (...) وليس ذلك نوعاً من الصدى"(١)، ولكن أيضاً لا يمكن حصر التناص وفقا لهذا القانون حسب، وإلا أصبحنا متحيزين لثقافاتنا العربية والإسلامية، بل يمكن عده ركيزة من الركائز الأساسية في مفهوم التناص وقوانينه، لا يقل شأنا عن غيره من القوانين. فللظواهر الأدبية أشكالاً معقدة وشبكة من العلاقات، فلذلك لا تقتصر نصوصها على التضافر مع بعضها مطلقاً ولا تتنافى وتتصارع دائماً، بل يمكن أن تتحاور أيضاً، فالأمر كما يقول د. محمد مفتاح نسبيّ إذاً(٢)، والثقافة التي تنظر إلى أسلافها نظرة احترام أو نظرة انتفاضة لابد لها من أن تتضافر مع جانب وتتصارع مع جانب ما وتتحاور مع جوانب أخرى، أي أنها ستتوزع ما بين الإحياء والتجاوز والحوار.

القانون الثالث ـ الحوار:

إن النص الأدبي عندما يقاوم دلالات النصوص الأخرى وينتهك تقاليدها وينفيها لابد له من أن يمتاح بدوره من أعراف وتقاليد تجعله متميزاً عن غيره من النصوص، أي أنّ النصوص متحاورة فيما بينها تتفق في جانب وتختلف في زاوية أخرى، تأخذ وتعطي تهدم وتبني تتقاطع وتتنافى، فهي نصوص واثقة من إبداعها متجاوزة لقلق التأثر متحررة من مظاهر الاستلاب، لا تتضافر مع جميع الموروث أو الوارد من الأخر ولا تتنافى كلياً معه، بل تتأمل وتستوعب وتنقد بوعي وقدرة وتقوض الأسس المتصدعة وتكشف الجوانب السالبة وتأخذ ما يثري إبداعها ويعمق دلالاتها بعد تمثله وتحويله وتفاعله في مخيلة المبدع(٣)، فهي كالخطوط المتشابكة تتقاطع في جانب وتتنافى في جانب آخر.

---

(١) مسألة النص، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٣، ١٩٨٩: ٥٢.

(٢) تحليل الخطاب الشعري: ١٢٢-١٢٣.

(٣) ينظر: سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي: ٥٥. البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة، رابح بوحوش، ضمن كتاب: (السيميائية والنص الأدبي): ٦٨. عصر البنيوية، أديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور: ١٩٤، ٢٠٥، ٢٧٧.

الرابع ـ شرط التّناصّ ووظائفه:

يشترط في التناص الأدبي لكي يكون تناصاً التمثل والتحويل والتملك وزيادة المعنى من قبل النص الجديد ـ كما يذكر جيني في التعريف الثالث الذي اعتمدته في التمهيد ـ أي أن النصوص السابقة والمعاصرة ستؤول ويعاد إنتاجها في سياق جديد إبداعي خاص بالنص اللاحق، يخضعها لتحولاته الدلالية ليعطيها قيمة ووظيفة ومقصدية جديدة، فالنص اللاحق لا يرضى بأن تكون النصوص المتقاطعة والمتنافية في فضائه النصي غير مندمجة فيه وغير داخلة ضمن نظامه الدلالي وشبكة علاقاته المختلفة على مستوى **كلية النص**، بل إن النص **كما أرى** يحتوي على **مقصد ظاهر أو خفي** يعود لمؤلفه ـ هو محور النص الأدبي الذي يمكن استنباطه من مجمل تراكيبه، أو يمكن رده إلى جملة ظاهرة أو مضمرة تولد دلالات النص المختلفة ـ ويجمع أجزاء النص المعقد شكلاً على مستوى نظمه السطحي ليجعله منسجماً على مستوى نظمه العميق، كما أن أشكال وآليات التحويل والتملك مختلفة من نص لآخر باختلاف جنسه الأدبي كما سنبين ذلك في الفصل الأول، فقد يكتفي نص ما بالتضمين والاقتباس وقد يعمل على تذويب النصوص السابقة وصهرها، وبناءاً على ما سبق يمكن القول أن للتناص وظائف عدة يمكن تقسيمها على قسمين:

أ- وظائف التناص على مستوى تعالق النصوص.
ب- وظائف التناص على مستوى النقد الأدبي.

وظائف التناص على مستوى تعالق النصوص:

إنّ على مستوى تعالق النصوص فيما بينها وتداخلها يمكن رصد وظيفتين مهمتين للتناص:

١ ـ الوظيفة الإبداعية:

إن الإبداع (Creation) الذي يعني " تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقاً "[١]، لم يعد يقتصر على التأليف من العناصر وإنما من النصوص أيضاً بحسب مفهوم التناصّ، ولكني لا أرى أنّ الإبداع الأدبي كله أصبح عبارة عن تناص

(١) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا: جزء ١ / ٣١.

وأنّ العمليـة الإبداعيـة أصـبحت عمليـة إنتاجيـة كمـا تـذهب **(كرسـتيفا)** التـي استعاضت عن مفهوم **(الإبـداع)** بوصفه طاقة فوق طبيعية **(ميتـافيزيقيـا)** أي إيجـاد الشـيء مـن لاشـيء، بمفهـوم **(الإنتـاجيـة النصـيـة** = Production Textuelle**)**[1]، أو أن الكون كله يقـع فـي تنـاص كمـا يحـاول عـدد مـن المفكـرين فلسفة هذا المفهـوم كمـا فلسفوا العديـد مـن المفـاهيم الأدبيـة، وإنمـا التنـاص بهـذا المصطلح كما أرى هو ظاهرة أدبيـة حسب، ولـيس ظـاهرة فكريـة أو فلسفية أو كونيـة ...الـخ، ولـه دور كبيـر فـي العمليـة الإبداعيـة، أم الظـواهر الفكريـة أو الفلسفية أو الثقافيـة وغيرهـا التـي نلمـح فيهـا تـداخل فـي الأفكـار فيمكن وصـفها بمصطلحات خاصة بها كالمثاقفة مثلا.

إن إبداعية التنـاص الأدبـي تكمـن فـي وضـع الشـاعر نصـه أمـام تحـد كبيـر يواجـه بـه سـياقات النصـوص السـابقة الموروثـة والمعاصـرة، فـإن اسـتطاع تجاوزها بعد تمثلهـا وقلت التشـاكلات والمقومـات السياقية بـين الطـرفين زادت فرادة الخطاب الجديد وظهرت أصالته وإبداعـه، وإن كثـرت المقومـات السياقية المشتركة بينهما أصبح النص اللاحق فاقداً لأصالته وإبداعه، مألوفاً لمتلقيه.

وهـذه الحالـة تشـبه إبداعيـة الاسـتعارة، فكلمـا زاد التباعـد والتبـاين فـي التركيب بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها ـ بحسب نظريـة التفاعل[2] ـ واعتمد علـى التـداعي الحـر، حدث التـوتر والغرابـة والإبـداع واللاتوقـع، وكلمـا قلت صـارت أقرب إلى الحقيقة والتوقع والألفة. ويمكن الاستعانة بمراحل (بلوم التفكيكي) لتوضيح هذه الفكرة وبيانهـا ـ وإن كـان مـن منهجيـة مغـايرة ـ والتـي يسميها (لوحة التلقي)[3]. كمـا يمكـن الاستفادة مـن رؤيـة النقـد العربـي القـديم، الذي يرى أن نتاج الشاعر الخاص لا يمكن أن يـرى النـور إلا إذا حفظ الشـاعر أعداداً كبيرة من الأبيات والقصائد الشعرية المختارة ثم يبدأ بنسيانها، لأن ذلك يـؤدي إلـى دقـة الأخـذ وخفائـه ممـا يخـرج الشـاعر مـن حسـن الأخـذ إلـى حسـن

---

(١) ينظر : السيميائيات كعلم نقدي / أو نقد العلم، جوليا كرستيفا، ترجمة: عبد السلام فزازي، مجلة نوافذ، العدد ٨، ١٩٩٩: ٦٩-٨١. سيميائية النص الأدبي: ١٠٧.

(٢) ينظر: النظرية التفاعلية للاستعارة، د. يوسف أبو العدوس، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢، ١٩٩٧: ٢٢٣-٢٥٣.

(٣) وهي ست مراحل يمر بها المبدع كي يبدع نصه الجديد: (١. حالة اختيار / ٢. حالة ميثاق / ٣. مرحلة التنافس / ٤. مرحلة الحلول / ٥. مرحلة التفسير / ٦. الرؤية الجديدة). ينظر : الخطيئة والتكفير: ٣٢٦-٣٢٧.

الابتداع[١]، وذلك يعتمد على قدرة المبدع وكفاءته في التعامل مع النصوص السابقة والمعاصرة بوعي إبداعي خلاق جمالي، سواء أكانت تلك النصوص مشاراً إليها وصريحة لانتمائها للمعارف المشتركة في نطاق المجتمع كالمعارف الدينية والتاريخية أو كالمعارف الشعبية والأسطورية وغيرها من المعارف التي تنتمي للذاكرة الجماعية، أم كانت خفية مضمرة منصهرة مغمضة تنتمي لثقافة المتلقي وإطلاعه وقراءاته المختلفة المصادر والمنابع.

٢-الوظيفة الشعرية:

إن التناص يعمل على إنتاج دلالة النص، ويجعله متعدد القيم لا أحادي القيمة بتعبير تودوروف[٢]. فالنص الذي لا يحتوي على الظواهر التناصية هو نص عقيم بلا ظل بتعبير رولان بارت[٣]، فهو قانون من قوانين النص[٤] الأدبي التي تبحث عنها الشعرية (Poetic) فكل ممارسة دالة هي فضاء لانتقالات وتحولات (Transpositiones) أنظمة دلالية مختلفة متفاعلة، بوصفها أنظمة علامات متماسكة (Coherent signs systems) لها دلالتها الخاصة بها والتي تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي (Code) جديد يتحمل مسؤولية إنتاج الدلالة في النص الجديد[٥]، أي أن النصوص والمقاطع والملفوظات والكلمات التناصية في النص الجديد هي عبارة عن دلائل مزدوجة[٦] أو متعددة متشكلة من ثلاثة أنظمة دلالية كما أرى، النظام الأول يشكل معنى النص أو دلالته الصريحة وله مرجعه اللغوي، والنظام الثاني يشكل دلالة النص الإيحائية وله مرجعه النصي، وهذان النظامان ينتميان لداخل النص المغلق ولقد أشار إليهما رولان بارت[٧]، والنظام الثالث سيحيل إلى خارج النص ليفتح انغلاقه

---

(١) ينظر: تنبيه الأديب، باكثير الحضرمي، تحقيق ودراسة: د. رشيد عبد الرحمن صالح: ٢٩٦. حول اللغة المحمولة المجازية للنقاد العرب، عبد الفتاح كيليطو، تعريب: عبد العزيز شبيل، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢، ١٩٩٧: ١١٤-١١٥.

(٢) ينظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة: ٤٠-٤١.

(٣) ينظر: لذة النص، رولان بارت، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان: ٣٧.

(٤) ينظر: مشكلة التناص:٤٧. مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب:٩٠-٩٤.

(٥) ينظر: التناص، د. عبد النبي أصطيف، مجلة راية مؤتة، مجلد ٢، العدد ٢، ١٩٩٣: ٥٣-٥٤.

(٦) ينظر: شعرية الشعر، جان ايف تادبيه،ترجمة: حميد الحمداني، مجلة نوافذ، العدد ٨، ١٩٩٩: ٥٤-٥٥.

(٧) ينظر: مغامرة الدال: قراءة لرولان بارت، ستيفن نوردابل لاند، ضمن كتاب: (في أصول

وليتعالق مع نظام أو أنظمة دلالية سابقة لها دلالتها الخاصة، أي أنه يمتلك مرجعية نصوصية، فالمعنى المفترض للنص لا يستوي إلا بوصفه معنى في النص ومعنى مرجعياً في آن واحد وبوصفهما معاً متعلقين بدلالة النص التي هي نتاج العلائق بين الألفاظ والأنساق الخارجة عن النص وهذا سيجعل النص متنوع القيم والإيحاءات والتداعيات ومتعدد المعاني (Polysemy) وهذه هي إستراتيجية الشعرية.

وظائف التناص على مستوى النقد الأدبي:

إنّ مفهوم التناص استخدم على هذا المستوى بوصفه سلاحاً نقدياً في تفكيك عدد من الأفكار المسلم بها في التفكير البنيوي كنقد كون العمل الأدبي كياناً وبنية مستقلةً ومنغلقةً على ذاتها حاملة لمعنى واحد، ولا تحيل على شيء خارج النص إلا على مرجعيتها النصية الذاتية، وكنقد دراسات المصادر ودراسة التأثير والتأثر الفعلي المتحقق والمثبت تاريخياً[١]، والاهتمام بالكاتب والقارئ معاً لكون النص يتفاعل مع نصوص سابقة ومعاصرة يحيل إليها، وهي نصوص مخزونة ومتفاعلة في ذاكرة الكاتب الذي تمثلها وأعاد إنتاجها وإبداعها في نصه الجديد، ومخزونة في ذاكرة القارئ التي يستذكرها فيبحث عن دلالاتها وأبعادها في النص المقروء[٢]. فهناك من جعل التناص نظرية[٣] " أدبية ـ نقدية ، تهتم بالإبداع والتلقي اللذين لا يتحققان إلا بامتلاك كل من المبدع والمتلقي ثقافة "[٤] ما فهي تهتم بالتكوين المعرفي والأدبي للمبدع والمتلقي وتهتم بالنص كذلك أركان العملية الإبداعية، وهذه النظرية لها مفاهيمها وتصوراتها ومصطلحاتها وأقسامها ودرجاتها التعالقية وآلياتها النصية ووظائفها، إلا أنها تبقى كباقي النظريات الإنسانية بحاجة مستمرة إلى المراجعة والحذف والإضافة إلى أن تستقر نقدياً[٥]. وأنا أرى أنّ التناص يمكن أن يكون نظرية إذا كان المقصود بالنظرية كما في المفهوم الاصطلاحي هي مجموعة من الآراء والتصورات المنسقة، التي توضح بعض الظواهر الفنية أو العلمية

الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة وتقديم: أحمد المديني: ٦٣-٧٣.

(١) ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد: ١١٢-١١٤.

(٢) ينظر: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢، ١٩٩٧: ١٩٣-١٩٤.

(٣) ينظر: الشعرية: ٤١. نظرة في السرقات الشعرية، د. ناصر حلاوي، مجلة الأستاذ، العدد ٥، ١٩٩٠: ١٩٥.

(٤) التناص: دراسة في الخطاب النقدي العربي: ٢٣٠.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٦، ٢٣١، ٢٣٢.

وتفسرها[1]. فهي مصدر صناعي من لفظة (النظّر) بمعنى " الفكر في الشيء تقدّره وتقيسه منك "[2] أي تتأمله.

فمصطلح التناص (Intertextuality) نجد حول مفهومه مجموعة من الآراء والتصورات المنسقة، التي جاءت نتيجة تأمل وتفكر وتجربة، والتي توضح ظاهرة أدبية وهي ظاهرة تداخل النصوص، ولكنني مع ذلك لا أميل إلى استخدام مصطلح النظرية لوصف مفهوم التناص، وإنما أرى أنّه مفهوم شمولي، يصف ظاهرة تلاقي النصوص وتفاعلها بأجناسها المختلفة، أو استعمال نص لنص آخر أو تعالي النص على ذاته وتعالقه مع نصوص أخرى. جاء ليبحث عن وظائف ذلك التشابك والتعالق بين الأنظمة الدلالية المختلفة في فضاء نص معين وكيفيته، إذ ينطلق من مبدأ استحالة عيش النص لوحده وانغلاقه على ذاته، ويرى النصّ متعالقاً مع النصوص السابقة أو الحاضرة أو المعاصرة، تعالق تضافر أو صراع أو حوار. فهو بذلك يلغي التصورات الجزئية والقديمة لهذه الظاهرة، ويتناقض مع التصورات السابقة حول بنية النص المغلقة.

وأخيراً إنّ التفكير فيما هو تناص أدى إلى إعادة النظر في مفاهيم أدبية عديدة، كالانتحال والاستشهاد والاقتباس والتضمين والمعارضات والنقائض والإجازة والمحاكاة والعنوان والمقدمة والهوامش والملاحق وتداخل الأجناس الأدبية ... وغيرها، كما أدى إلى اكتشاف أشكال جديدة بحسب جنس النص الأدبي المدروس يتم فيها التداخل بين النصوص، والتي عولجت جميعها تحت تسميات ومصطلحات مشتقة من صيغة (Intertextuality) نفسها والتي سأبين مفاهيمها بحسب صلتها بنصوص المتنبي.

ثانياً ـ مفهومي للتناص وأقسامه:

إنّ التناص كما اتضح لنا مما سبق وقع في تحيزات فكرية عديدة على مستوى مفهومه وطبيعة تعالقاته ومبادئه وشرطه ووظائفه، ولتجاوز تلك التحيزات من وجهة نظري اجترحت مفهوما إجرائيا يمكن أن يتجاوز تلك التحيزات إلى تحيزات أخرى تنتمي لثقافتنا العربية والإسلامية.

---

(١) ينظر: معجم علم النفس، د. فاخر عاقل: ١١٥. المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية بمصر: ٢٠٢. مصطلحات فلسفية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية: ١٥٧. المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا: جزء٢ / ٤٧٧. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس: ٢٢٦-٢٦٧.

(٢) لسان العرب: جزء ٣ / ٦٦٥ (نظر).

مفهومي للتناص: هو (نوع من العلاقة بين نص أدبي لاحق ينتمي لمؤلفه، ونصوص سابقة أو معاصرة له، سواء أكانت هذه العلاقة ظاهرة أم خفية، خارجية أم داخلية، جزئية أم كلية، معتمدة على مبدأ النفي أو التضافر أو الحوار).

وحسب هذا التعريف يمكن أن نعد **مصطلح التناص مفهوما شمولياً إيجابياً** يمكن أن يضم العديد من المفاهيم والمصطلحات البلاغية والنقدية العربية القديمة والحديثة، حول علاقة الكلام الأدبي بعضه ببعض، فتحت هذا المفهوم يمكن أن ندرج مفاهيم **السرقات والأخذ والاقتباس والتضمين والمعارضات والنقائض والإجازة والمحاكاة والتوظيف والقناع**...وغيرها من الظواهر الأدبية الإبداعية ذات العلاقات الجزئية أو الكلية، التي كانت تدرس بوصفها مواضيع مستقلة، لأنها جميعها تدخل ضمن تعريفي للتناص **بأنّه نوع من العلاقة بين نص أدبي لاحق ونص سابق أو معاصر له، وقلت: نص أدبي لاحق**، وذلك لأقيد التناص بالظاهرة الأدبية دون غيرها من الظواهر، إذ لا أميل إلى فلسفة مفهومه بحيث يشمل جميع حقول المعرفة والحياة، بل هناك من يبالغ فيقول بأنّ الكون كلّه داخل في تناص.

ولقد حددت مفهوم **النص** فيما سبق، لأبعده كذلك عن ذلك المفهوم الفضفاض بحيث كل ما في الحياة يمكن أن يطلق عليه مصطلح النص أيضا، وقلت: **نصوص سابقة ومعاصرة** دون تقييد بنوع هذا النص أهو أدبي أم غير أدبي، وذلك لأن النص الأدبي اللاحق يمكن أن يتناص مع نصوص سابقة أو متزامنة أدبية وغير أدبية مثل النصوص الفلسفية أو المعرفية بصورة عامة، وفي هذا التعريف **لم أقيد طبيعة هذه العلاقة** أتعتمد على مبدأ النفي حسب أم التضافر أم الحوار، بل تركت المسألة مفتوحة أمام خيارات الأديب.

وبما أنّي حددت أن النصوص تقسم على **سابق ولاحق ومعاصر** فإنّ ذلك يعني أنّني أومن بالمرجعيات النصوصية، التي تشير إلى النصوص الأصلية المنتمية لمؤلفيها وسياقاتها التاريخية، بخلاف التصورات التفكيكية، ولم أقصر التداخل على الخفي منه بل تركت المسألة مفتوحة لتضم الخفي منه والظاهر، وكذلك لم أقصر التناص على التعالق مع نصوص خارجية حسب، بل جعلته ممكنا بين نصوص الأديب نفسه.

لذلك تبنيت تقسيم التناص على قسمين داخلي وخارجي، ولقد اجتهدت في بيان إدخال المصطلحات القديمة أو الحديثة تحت هذين القسمين:

(أ- **التناص الخارجي** ب- **التناص الداخلي**).

أ- التناص الخارجي: وهو علاقة النص الأدبي اللاحق بالنص أو بالنصوص أو بالمقاطع من النصوص السابقة أو المتزامنة، غير المنتمية لنصوص المبدع نفسه، أي علاقته بخارطة الثقافة العامة، سواء أكانت تلك العلاقات ظاهرة أم خفية مستترة أم شبه مستترة ؟

ويدخل ضمن القسم الأول كما أرى العديد من المصطلحات النقدية القديمة أو الحديثة العربية والغربية:

١- فتحت مستوى التناص الخارجي الظاهر: يدخل من مفاهيم النقد العربي مفهوم الاقتباس، وهو أن يُضمِّن المبدع نصه كلمة من آية أو آية من آيات القرآن الكريم أو شيئاً من الحديث النبوي الشريف(١)، ويدخل أيضاً التضمين وهو : " استعارتك الأنصاف والأبيات من غيرك، وإدخالك إياها في أثناء أبيات قصيدتك "(٢) مع شيء من التصرف. ويمكن درج مفهوم الأخذ الظاهر تحت هذا المستوى الظاهر، وهو أن يؤخذ المعنى وحده أو مع اللفظ كله أو جزئه من غير تغيير أو بشيء من التغيير الظاهر(٣)، أي أن التصرف بالنصوص السابقة سيكون تصرفاً سطحياً وظاهراً.

ويدخل من مفاهيم النقد الغربي تحت هذا المستوى مفهومي السرقة والاستشهاد(٤)، فالسرقة الأدبية (Plagiat)، وهو اقتراض حرفي غير مصرح به ويأتي بشكل أقل وضوحاً وشرعية(٥). ومفهوم الاستشهاد (Citation): وهو

(١) ينظر: معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانة: مجلد ٢ / ٦٧٥-٦٧٧.
(٢) ينظر: كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: د. مفيد قميحة: ٣. وينظر: معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب: جزء ١ / ٣٥١.
(٣) ينظر: تنبيه الأديب: ٢٥٤-٢٧٤.
(٤) وهو ما ركزت عليه (كرستيفا) في دراستها لرواية جيهان دوسانتري، مكتشفة الاستشهادات والسرقات الأدبية التي احتوتها، ينظر: علم النص: ٢٢، ٣٦، ٧٨-٧٩.
(٥) ينظر: من التناص إلى الأطراس، جيرار جينيت، ترجمة: المختار حسني، مجلة علامات في النقد، مجلد٧، جزء ٢٥، ١٩٩٧: ١٨٠.

الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر، بصورة جلية وحرفية سواء أكان بين مزدوجتين أو بالتوثيق أو دون توثيق معين(١) لشهرته.

ويدخل كذلك ضمن هذا المستوى مفهوم الكليشة وهي جمل لغوية عامة مكررة تستخدم في النصوص والخطابات بتحولات متنوعة(٢).

٢- أما التناص الخفي أو المستتر، فيمكن أن يدخل ضمن هذه العلاقة في النقد العربي التلميح الذي يشبه اللغز وهو " أن يشار إلى قصة أو شعر من غير ذكره "(٣) على أن تكون الإشارة غامضة، والذي أسميه التلميح النصي الملغز، وكذلك يدخل ضمنه في النقد الغربي مفهوم التناص المذاب (Intertext)، الذي عرفه مايكل ريفاتير بأنه " مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، هو مجموعة النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين "(٤) أي أنه لا يتواجد بشكل حرفي ومادي في النص اللاحق، بل يوجد على شكل قرابة خفية أو إيحاء خفي يذكر القارئ بنص أو بعدد من النصوص السابقة على النص اللاحق المقروء، فهذا الوضع هو مجرد تعالق " افتراضي لتداخل النص "(٥).

٣- أما التناص شبه المستتر، فيمكن أن يدخل ضمن هذه العلاقة في النقد العربي التلميح على أن يكون غير ملغز(٦)، وقد أسميته التلميح النصي شبه المستتر، ويدخل كذلك ضمنه في النقد الغربي التلميح (Allusion) وهو حضور نص بشكل أقل وضوحا وحرفية في نص آخر، أي أنه يوجد " في ملفوظ لا يستطيع إلا الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال، وإلا فإنه يكون غير ملحوظ "(٧)، ويسميه م. بورو بالتناص المكني الذي " ينبني على علاقة استلزام بين النصوص "(٨)

(١) ينظر: المصدر نفسه: ١٨٠.
(٢) ينظر: نحو نظرية لسانية اجتماعية للخطاب الأدبي، روجر فاولر، ترجمة: محيي الدين محسب، مجلة نوافذ، العدد١، ١٩٩٧: ٤٥.
(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: بهيج غزاوي: ٣٨٨، ٣٨٩.
(٤) تداخل النصوص، هانس جورج روبرشت، ترجمة: الطاهر الشيخاوي و رجاء بن سلامة، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٥٠، ١٩٨٨: ٥٧.
(٥) من التناص إلى الأطراس: ١٨٠-١٨١. وينظر: الكتابة أم حوار النصوص ؟ د. عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٣٠، ١٩٩٨: ١٧.
(٦) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: ٣٨٨.
(٧) من التناص إلى الأطراس : ١٨٠.
(٨) نحو سيميائيات التناص، ضمن كتاب: (لسانيات وسيميائيات اللقاء المغربي الأول للسانيات والسيميائيات: عروض ومناقشات): ١٠٤.

أن قولنا (كثير الرماد) أريد به لازم معناه من الدلالة على الكرم[١] بصورة شبه مستترة غير مباشرة بعد الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى بمصطلحات الجرجاني[٢] أو من الدلالة التصريحية إلى الدلالة الإيحائية بمصطلحات رولان بارت[٣]، فكذلك التناص الكنائي يستعمل النصوص أو المقاطع منها استعمالاً غير مباشر يلوح ويلمح إلى النصوص المتناص معها بصورة شبه مستترة.

إن مفهوم التناص شبه المستتر يمكن أن ينطوي تحته مفهوم الأخذ الخفي، وهو من مصطلحات النقد العربي الذي يعني نقل المعنى من المأخوذ إلى محل آخر، أو أن يكون المعنى المأخوذ أشمل من المعنى المأخوذ منه أو نقيضه[٤]، أي أن التصرف بالنصوص السابقة سيكون تصرفاً أكثر عمقاً من الأخذ الظاهر بحيث تكون ملاحظته من قبل القارئ شبه مستترة.

إن تلك المستويات الثلاثة لمفهوم التناص الخارجي، يمكن أن يستظل تحتها العديد من أنواع التعالقات النصية المختلفة عن الأنواع المذكورة، بحسب جنس النص المدروس والأشكال المختلفة المباشرة وغير المباشرة التي تشخص من خلالها نصوص الآخر، فعندما درس باختين الخطاب الروائي ولاسيما روايات دوستويفسكي، توصل إلى عدد من أنواع التداخل النصي، استطاع النص الروائي من خلالها تشخيص النصوص الخارجية تشخيصاً أدبياً، وهي:

١. الأسلوب الخطي (Der lineare stil): " ويتمثل ميله الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر الذي هو نفسه وفي ذات الآن خطاب أضفيت عليه من الداخل سمات فردية فقيرة "[٥].
٢. التهجين (Hybridization): وهو " مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق

(١) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: ٣٠٨.
(٢) ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د. محمد رضوان الداية و د. فايز الداية: ٤٣١. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: سعيد محمد اللحام: ١٥٨. إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد: ١١٣-١١٦.
(٣) ينظر: مبادئ في علم الأدلة، رولان بارت: ٣٠. البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة: ١٢٠-١٢٢.
(٤) ينظر: تنبيه الأديب : ٢٧٩-٢٨٨. دراسة في تعريب بعض مصطلحات (نظرية النص)، د. محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الثقافي، العدد ٨، ١٩٩٧: ٥١.
(٥) المبدأ الحواري: ٩٢.

اجتماعي، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ "(١)، وينتمي هذان النوعان إلى المستوى الظاهر من التناص.

٣. الأسلوب التصويري (Der pictural stil): وهو الأسلوب المقابل والمعارض للأسلوب الخطي، إذ يحاول من خلاله " سياق كلام المؤلف أو يبدد كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته لكي يمتصه ويمحو حدوده (...) ويتمثل نزوع هذا الأسلوب في محو الشخصية المحددة واضحة المعالم لمحيط هذا الخطاب، وفي هذه المرحلة تضفي على الخطاب نفسه سمات فردية واضحة إلى درجة كبيرة "(٢).

٤. الأسلبة (Stylisation) والتنويع (Variation) أو كما يسميها تودوروف المفارقة (Irony)، والأسلبة الباروديةَ (Paradox Stylisation): جميع هذه الأنواع لا يتلقى فيها " خطاب الآخر أي تعزيز مادي ومع ذلك فإنه يستحضر، وذلك لأنه موجود دائماً في الذاكرة الجمعية لمجموعة اجتماعية بعينها "(٣) أي أنها تنتمي للمستوى شبه المستتر من التناص كما ينتمي الأسلوب التصويري لذلك المستوى أيضاً.

والتناص الخارجي يمكن أن يقسم على قسمين آخرين من حيث نوعية العلاقة:

١. **التناص الجزئي:** وهو تعالق النص الأدبي اللاحق مع مقاطع وأجزاء من النصوص السابقة أو المعاصرة له، المنسوبة لكتاب آخرين.
٢. **التناص الكلي:** وهو تعالق النص الأدبي اللاحق مع نص سابق أو معاصر يكون له مرجعاً ونموذجاً كلياً.

إن التناص لا يحصر اهتمامه بالتعالقات النصية الجزئية كما في السرقات أو الأخذ والاستمداد، بل يتجاوز ذلك المفهوم ليضم تحته مفهوم التداخلات النصية الكلية كما في النقائض والمعارضات والإجازة في الخاطب النقدي العربي.

ولقد اهتم جيرار جينيت في النقد الغربي بهذه التعالقات مدخلاً إياها تحت مفهوم التعالي النصي أو التناصية (Transtextuality) الذي يعرفه بقوله: كل ما يجعل النص " في علاقة ظاهرة أو ضمنية]خفية[مع نصوص أخرى "(٤)،

---

(١) المتكلم في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، مجلة فصول، مجلد ٥، العدد ٣، جزء١، ١٩٨٥: ١١٤.

(٢) المبدأ الحواري: : دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح: ٩٢.

(٣) المصدر نفسه: ٩٦.

(٤) من التناص إلى الأطراس: ١٧٩.

وهو كما لا يخفى للمتأمل في هذا المفهوم تماثله مع مفهوم التناص – مع اختلاف المصطلحات – الذي يهتم بالتعالقات بين النصوص، وقد درس جيرار جينيت التعالقات النصية الكلية تحت مصطلح التحويل النصي (Hypertextuality) بوصفه واحدا من خمسة أنواع من التناصات معرفاً إياه بقوله " وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصاً ما: (ب) الذي سأسميه (نصاً متفرعاً: Hypertext) بنص سابق: (أ) الذي سأسميه (نصاً أصلاً: Hypotext) (...) يتلقح من النص الأصل كما في الاستعارة"(١)، فهو الظاهرة النصية التي تكون فيها علاقة النص اللاحق (المتفرع) بالنص السابق (الأصل) علاقة مرجع ونموذج بحيث لا وجود للنص اللاحق دون النص السابق المركزي، فهي علاقة محاكاة واشتقاق وتحويل(٢)، ويمكن تمثيلها بهذه الخطاطة:

(أ) (ب)
النص النموذجي (Hypotext) ⟸ النص المتفرع منه (Hypertext)

ويمكن أن يدرج من النقد العربي تحت التناص الكلي كما أرى ثلاث ظواهر أدبية:

١. النقيضة، وهي أن يناقض الشاعر اللاحق بقصيدته، قصيدة الشاعر السابق ويخالفها ملتزماً بالوزن والروي نفسيهما(٣).

٢. المعارضة وتعني أن يحاكي الشاعر قصيدة الشاعر الأول ويجاريه ناظماً على وزنها ورويها نفسيهما(٤).

٣. الإجازة وتعني " أن ينظم الشاعر على شعر غيره في معناه (...) وقد يكون بين متعاصرين وغير متعاصرين "(٥).

وتحت هذا التناص الكلي كما أرى يمكن درج خمس ظواهر أدبية من النقد الغربي:

---

(١) من التناص إلى الأطراس: ١٨٥.

(٢) ينظر: في التعالي النصي والمتعاليات النصية: ١٩٧. تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترّو، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٠/٦١، ١٩٨٩: ٨٠. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره: ١٢٨.

(٣) ينظر: تاريخ النقائض في الشعر العربي، أحمد الشايب: ٢٩٣. نقائض جرير والأخطل، د. عبد المجيد عبد السلام المحتسب: ٢٧٢، ٣٨٤. معجم النقد العربي القديم: جزء ٣٠٦/٢ ، ٤٠٩. المعجم الأدبي، جبور عبد النور: ٢٥٤، ٢٨٥.

(٤) ينظر: معجم النقد العربي القديم: جزء ٢ /٣٠٥. المعجم الأدبي: ٢٥٤.

(٥) بدائع البدائه، الأزدي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم: ٦١. ينظر: معجم النقد العربي القديم، جزء٩٥/١.

١. المحاكاة الساخرة (Paradox): وهي عملية تحويل وقلب لوظيفة النموذج من الخطاب الجدي إلى الخطاب الساخر أو بالعكس[١].

٢. المحاكاة الجادة (Pastiche): وهو النسج والسير على منوال وهدى النص النموذجي المرجعي والتضافر معه[٢].

٣. التناص الاستعاري: وهو من مصطلحات م. بورو والذي يعرِّفه بأنه " يرتكز على تشابه في المعنى بين نصين "[٣] وهو أقرب لمفهوم المحاكاة الجادة.

٤. التحريف (Travestissement): وهو تحويل النص المركزي المرجعي عن مساره وتأويله تأويلاً مغرضاً ينطوي على صرفه عن معانيه[٤]، وذلك عن طريق تحويله بصورة فعالة " ضد نفسه من خلال الكشف عن حالات التصدع فيه وعن التناقضات الذاتية والفجوات"[٥].

٥. ويمكن أن يدخل مفهوم القناع تحت هذا المستوى من العلاقة مع النص النموذج، بوصف القناع[٦] استعارة موسعة – بتعبير د. جابر عصفور– قائمة على التفاعل في سياق النص لا الاستبدال، فالقناع لا يكون بديلاً عن صوت الشاعر وصوت الشاعر لا يكون بديلاً عن صوت القناع، وإنما يتداخل الصوتان ويتفاعلان في سياق النص[٧]. بل إن القناع يمكن أن يدرس تحت مفهوم تداخل الأجناس الأدبية أو جامع النص[٨].

---

(١) ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ١٢١.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٢١.
(٣) نحو سيميائيات التناص: ١٠٤.
(٤) ينظر: في التعالي النصي والمتعاليات النصية: ١٩٧-١٩٨. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٨٩.
(٥) المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز: ٢٠٢-٢٠٣.
(٦) ينظر: في مفهوم القناع: الشمس والعنقاء: دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، خلدون الشمعة: ٢٠٢.
(٧) ينظر: بنية القناع: قراءة في قصيدة أحد عشر كوكباً، علي جعفر العلاق، مجلة علامات في النقد، مجلد٧، جزء ٢٥، ١٩٩٧: ٨٥-٨٦، ٩٧.
(٨) ينظر: مدخل لجامع النص: ٩١-٩٢. الأجناس الأدبية من منظور مختلف، خلدون الشمعة، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢، ١٩٩٧: ١٣٥-١٤٣. تناص الأجناس الأدبية: قراءة تناصية في قصتين قصيرتين، داؤد سلمان الشويلي، مجلة الأقلام، العدد ٥-٦، ١٩٩٣: ٨٨-٩١.

ب- التناص الداخلي: وهو علاقة النص الأدبي اللاحق بنص أو بنصوص أو بمقاطع من نصوص المبدع نفسه.

فالتناص يتعدى الاعتناء بتعالقات النصوص الجزئية والكلية المنتمية لكُتَّابٍ مختلفين، ليركز كذلك على تداخلات نصوص الكاتب ذاته، بل على علاقة أجزاء النص الواحد فيما بينها، فمصطلح التناص الداخلي يشير إلى مفهومين اثنين:

الأول: والذي أسميه بالتناص الداخلي (الذاتي) وهو علاقة النص الأدبي اللاحق بالنص أو النصوص أو المقاطع من النصوص السابقة أو المعاصرة المنتمية لنتاجات الكاتب ذاته[١]. وهو ما سيركز عليه البحث.

الثاني: والذي أسميه بالتناص الداخلي (الحواري) وهو علاقة أجزاء النص الواحد للكاتب نفسه فيما بينها[٢].

إن المفهوم الثاني لا يتناسب مع طبيعة شعر المتنبي ولا مع الشعر بصورة عامة بل ينسجم مع طبيعة تقنيات الكتابة السردية الروائية، ولكن ليس مع أي كتابة سردية روائية، وإنما مع ما مثل له (ميخائيل باختين) بالرواية متعددة الأصوات (البوليفونية) وهي " خلق بنية روائية معقدة تزدحم بالأصوات القصصية التي تتعايش وتتقاطع داخل فضاء روائي واحد "[٣] أي أن الكاتب الروائي سيحرر الشخصيات الروائية من سلطته ليمنحها تعددية في الأصوات الممتلكة لأشكال من الوعي المتضاد والمتصارع أو المتضافر داخل الفضاء الروائي[٤]، فهم "ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة"[٥] المتداخلة في علاقات حوارية فيما بينها، فالكلام الروائي " مشخص بطرائق متشابكة وضمن سياقات متداخلة

---

(١) ينظر: مفهوم الحِجاج عند (بيرلمان) وتطوره في البلاغة المعاصرة، د. محمد سالم ولد محمد الأمين، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٨، العدد ٣، ٢٠٠٠: ٩٢. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د.محمد عبد المطلب: ١٥٥.

(٢) ينظر: حول بويطيقا العمل المفتوح قراءة في " اختناقات العشق والصباح "، ضمن كتاب: اختناقات العشق والصباح، ادوار الخراط: ١١٦-١١٧.

(٣) الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر: ٢٠.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤.

(٥) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي: ١٠-١١.

ومن خلال تجابه أقوال الآخرين وتأثيراتها المتباينة "(١).

ويمكن أن نضيف في هذا السياق مصطلح (**الموازي النصي**)، الذي أعده تطوراً من تطورات مفهوم التناص الداخلي الحواري الذي رصده جيرار جينيت ودرسه بوصفه نوعا من خمسة أنواع للتعالي النصي أو التناصية، إذ " أصبح النقد يركز على جزئيات العمل الأدبي وعلاقاته الداخلية مع ربطها بما يمكن أن ندعوه [والقول لجينيت] بالشبكة (...) [الكلية] والتداخلية للنص ككل (...) أي التناص، فأصبح كل شيء يحيط بالنص جزءاً من النص وقد انفك النص وانحل لكي يذوب في بحر كل النصوص التي سبقته أو لحقته"(٢) فالموازي النصي: هو علاقة النص المتن بالنص أو النصوص الموازية والمتجاورة التي تكون جزءاً مجاوراً ومتمماً له أو منفصلاً عنه ببعد مكاني وزماني، فهي نصوص سابقة أو معاصرة أو لاحقة مستقبلية بعده(٣).

وهو ترجمة لمصطلح (Paratextuality)، ويعني به دراسة البهو بتعبير لوي بوخيس(٤) أو العتبات بتعبير جيرار جينيت(٥) المحيطة بالنص، أي المداخل التي تتخلل النص المتن وتكمله وتتممه(٦)، أو توضح بواعث إبداعه وغايته وتكون جزءاً منه، أو تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للنص، والتي جاءت بوصفها بنية نصية مجاورة لبنية النص المتن في فضاء الصفحة من الكتاب(٧) أو مفصولة عنه ببعد مكاني أو زماني(٨)، إلا أنها تتعالق مع النص المتن من خلال البحث والتأمل والتأويل، فهي ليست عنصراً زائداً

---

(١) المتكلم في الرواية: ١٠٤.

(٢) امبرتو ايكو (ملف)، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ٥، ١٩٨٩: ١٥١.

(٣) ينظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين: ٩٩، ١١١، ١١٤، ١٢١. في التعالي النصي والمتعاليات النصية: ١٩٥-١٩٦.

(٤) ينظر: السيموطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، العدد ٣، ١٩٩٧: ١٠٢.

(٥) ينظر: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، د. محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٨، العدد ١، ١٩٩٩: ٤٥٥.

(٦) ينظر: في التعالي النصي والمتعاليات النصية: ١٩٥.

(٧) ينظر: السيميوطيقا والعنونة: ١٠٥.

(٨) ينظر: في التعالي النصي والمتعاليات النصية: ١٩٦.

وفضلة عن النص المتن، بل هي عنصر ضروري في تشكيل الدلالـة(١)، أي أنّ الموازي النصي يقسم على قسمين:

١- **الموازي النصي الداخلي (Peritext):** وهو كل موازٍ نصي يحيط بالنص المتن ويجاوره ويوازيه، كالعنوان والعناوين الفرعية الداخلية والإهداء والمقدمة وغيرها من ملحقات النص المتن والمتممات والمكونات له التي لها علاقة به سواء أكانت ذاتية أم غيرية(٢).

٢- **الموازي النصي الخارجي (Epitext):** وهو كل موازٍ نصي يكون بينه وبين النص المتن بعد فضائي وزماني أحياناً، وظيفته توضيح أسباب إبداع المبدع أو توجيه المتلقي نحو القراءة المنتجة، كالاستجوابات والشهادات والإعلانات والمذكرات الخاصة بالمبدع والتعليقات، وكذلك ما قبل النص (Lavant Text) من مسودات وتصاميم ومشاريع مختلفة، وكل ما له صيغة إعلامية(٣).

إن أغلب تلك النصوص الموازية، التي يتم من خلالها الكشف عن العلاقات التي تربطها بالنص المتن، هي تنتمي لذاتية المبدع ـ فضلاً عن النص المتن نفسه ـ كالعنوان والمقدمة والإهداء .. وغيرها. باستثناء عدد منها تنتمي لنتاج كاتب آخر، كزخرفة الكتاب الذي يحوي النص المتن وصورة الغلاف وبعض الهوامش ... وغيرها. وقد درس بعض النقاد عدداً من تلك الموازيات النصية تحت مصطلح الحوار الداخلي(٤) أو التناص الداخلي(٥)، وفي هذا البحث لن أركز على هذه الأنواع من التناص الداخلي الحواري، بل سأركز كما ذكرت على ما أسميته بالتناص الداخلي الذاتي.

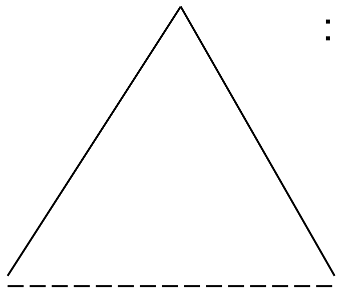
ويقسم التناص الداخلي (الذاتي) من حيث نوعية العلاقة على قسمين أيضاً كما مر بنا في تقسيم التناص الخارجي: (١- التناص الذاتي الجزئي ٢- التناص الذاتي الكلي).

---

(١) ينظر: السيموطيقا والعنونة: ١٠٩.
(٢) ينظر: من التناص إلى الأطراس: ١٨١-١٨٣. في التعالي النصي والمتعاليات النصية: ١٩٥-١٩٦. انفتاح النص الروائي: ١٠٢.
(٣) ينظر: من التناص إلى الأطراس: ١٨١-١٨٣. في التعالي النصي والمتعاليات النصية: ١٩٥-١٩٦. شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق: ٤٥٥-٥٠١.
(٤) ينظر: دينامية النص: ٧٢-٧٣، ١٠٥-١٢٢، ١٦١.
(٥) ينظر: حول بويطيقا العمل المفتوح قراءة في (اختناقات العشق والصباح): ١١٨.

ثالثاً ـ مناهج دراسة تداخل النصوص في النقد الغربي:

إن القليل من الباحثين الغربيين هم الذين استطاعوا تقديم طرائق إجرائية معينة لتطبيق مفهوم تداخل النصوص على النصوص الأدبية، ومن هؤلاء (بول زمثور ومايكل ريفاتير)[١]، فضلا عن قلة الترجمات في هذا المجال في الخطاب النقدي العربي، فمنهج بول زمثور لم يصلنا شيئا منه في خطابنا النقدي في حين أنّ منهج ريفاتير وصلنا شيء يسير منه، إذ نجد خطاطة وكلاما موجزا في مقالة مترجمة، هذه الخطاطة تمثلت بالمثلث المنطقي الدلالي المستعار من بيرس[٢] :



فريفاتير بين مسار وظيفة تداخل النصوص بهذه الخطاطة إذ يرى أنه " لا يؤدي تداخل النصوص وظيفته ولا ينهض النص بأعباء نصانيته إلا إذا كانت القراءة تنتقل من (ن) إلى (ن١) عبر (م) وكان تأويل النص على ضوء تداخل النصوص رهين المؤول، فإذا مررنا في القراءة من (ن) إلى (ن١) مباشرة متبعين الخط المتقطع فإننا لا ندرك سوى إشارة أو شاهد أو مصدر وغالباً ما توقف النقد الأكاديمي عند هذا الحد "[٣].

يمكن أن نفهم من تلك الخطاطة أنّ ريفاتير يهمل البحث عن الإشارة أو الشاهد أو المصدر، لأن هذه الظواهر كما يقول غالبا ما توقف النقد الأكاديمي عندها، أي أنه لا يدخلها ضمن مفهوم تداخل النصوص، في حين أني أدخلتها ضمن مفهوم التناص.

أو يمكن أن نستنتج أيضا من هذه الخطاطة والكلام أنّ الدارس لتداخل النصوص لا يبحث عن أصول النصوص ومصادرها فحسب بل يبحث عن كيفية إنتاج النص وقراءته وتأويله، فهما المحوران اللذان ينهض بهما، ثم إنّ تداخل النصوص يعتني بالتداخل الخفي بين النصوص أكثر من اعتنائه

---

(١) ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد: ١٠٩-١١٠.
(٢) ينظر: تداخل النصوص: ٥٧.
(٣) المصدر نفسه: ٥٧.

بالظاهر، أي أنّ هناك علاقة بين تداخل النصوص الخفي في النص والمؤول وقدرته في اكتشافه، فالمتلقي بوصفه مؤولا للنص له حضوره القوي في اكتشاف تداخل النصوص.

ولكن أين المؤلف ومقصده، هل يغيب النص في ضوء هذا التأويل، ما الآليات التي يتم من خلالها دمج النصوص السابقة أو المتزامنة في النص اللاحق، كيف يتم تحديد دلالة التناص، هل يتم بإرجاع النصوص السابقة أو المتزامنة إلى مصادرها ومعرفة دلالتها ومقاصدها في نصوصها الأصلية المنتمية إلى مؤلفيها، لمعرفة الدلالة التي تحولت إليها في النص اللاحق والمقصد الذي جسدته، وما دور مقصد المتلقي في تحديد دلالة التناص ووظيفته...الخ، هذه الأسئلة وغيرها لم نجد لها جوابا في هذا المنهج.

رابعاً ـ مناهج دراسة الأخذ (التناص) في النقد العربي القديم:

إنّ الدراسات النقدية التي تناولت السرقات أو الأخذ عموما ولاسيما تلك التي تناولت شعر المتنبي خصوصا كما أرى يمكن الاستفادة منها الاستفادة الكبيرة على مستوى خطابنا النقدي العربي والإسلامي في إثراء الدراسات التي اعتنت بالتناص، وهي تنقسم كما أرى على ثلاثة أقسام:

أ- اغلب الدراسات اكتفت بتحديد أصول الأبيات الشعرية أو أجزاء من الأبيات المنتمية لقصائد المتنبي، مستغنين عن التحليل وبيان الآليات النصية التي تم من خلالها صهر الأبيات السابقة وبيان وظيفتها على مستوى كلية النص الجديد، وهي:

١- (الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره / ٣٨٨هـ)[١]، وهي أول رسالة صنفت في نقد شعر المتنبي وبيان عدد من سرقاته، وتعد أصلاً للدراسات التي أتت بعدها، كرسالة الصاحب بن عباد والوساطة واليتيمة والإبانة[٢].

٢- (الرسالة الحاتمية)[٣]، وهي عبارة عن مناظرة بين الحاتمي والمتنبي بمدينة

(١) لأبي علي محمد الحاتمي الكاتب، تحقيق: د. محمد يوسف نجم.

(٢) ينظر، الرسالة الموضحة، المقدمة هـ.

(٣) لأبي علي الحاتمي، منشورة ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي، للعميدي، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي.

بغداد، ركز فيها على معايب شعره وبيان عدد من سرقاته وهي اختصار للرسالة الموضحة.

٣- (الكشف عن مساؤى المتنبي / ٣٢٦-٣٨٥هـ)(١). وهي رسالة تكشف عن ساقط شعر المتنبي وسيئه وعدد من سرقاته.

٤- (ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي الفتح عثمان بن جني المسمى بالفسر/حوالي ٣٣٠-٣٩٢هـ)(٢)، أو (الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب المتنبي)(٣)، وهو أول شرح للديوان، اهتم بالإعراب والنحو أكثر من المعنى، وكشف عن الأشباه والنظائر في شعره وتعامل مع أبيات القصيدة على أنها وحدات مجزأة من دون ربطها بالنص بوصفه نسيجا واحدا متكاملا(٤).

٥- (الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي)(٥). وهو اختصار (للفسر الكبير) - الكتاب السابق - وقد سماه (الفسر الصغير)، تناول فيه أبيات المعاني وما شابهها فقط، أي التي لا تفهم للوهلة الأولى بيسر وسهولة لغموض معناها أو التواء صياغتها، وأشار إلى عدد من السرقات(٦).

٦- (الإبانة عن سرقات المتنبي / ت٤٣٣)(٧)، وهو كتاب مخصص للكشف عن سرقات المتنبي فقط، ليشهد " بلؤم طبعه في إنكاره فضيلة السابقين، ويسمه فيما نهبه من أشعارهم بسمة السارقين "(٨)، فهو " المقتدى لا المبتدى واللاحق لا السابق "(٩).

٧- (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي / ٣٦٣-٤٤٩هـ)(١٠)، وهو عبارة عن شرح لديوان المتنبي، وقد أشار إلى عدد من سرقاته.

٨- (شرح مشكل أبيات المتنبي / ٣٩٨-٤٥٨هـ)(١)، اهتم بشرح المشكل من
شعره، مشيراً إلى النظائر بين أشعاره وأشعار غيره من الشعراء.

---

(١) للصاحب بن عباد، منشورة ضمن كتاب الإبانة.
(٢) تحقيق د. صفاء خلوصي، جزء ١.
(٣) تحقيق د. صفاء خلوصي، جزء ٢.
(٤) ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي الفتح المسمى بالفسر، جزء ١: ١٨، ٤٠٤.
(٥) لأبن جني، تحقيق: د. محسن غياض.
(٦) ينظر الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي: ١٢.
(٧) أبو سعد محمد بن أحمد العميدي، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي.
(٨) المصدر نفسه: ٢٥.
(٩) المصدر نفسه: ١٤٩.
(١٠) لأبي العلاء المعري، تحقيق: د. عبد المجيد دياب.

٩- (ديوان أبي الطيب بشرح الواحدي / ٤٦٨هـ)[٢]، وهو شرح للديوان وضمنه كشف عدد من سرقات المتنبي في شعره.

١٠-(التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب المتنبي)[٣]، وهو عبارة عن شرح لقصائد المتنبي أشار من خلاله إلى عدد من سرقاته ونظائره، وتم هذا الشرح سنة (٥٠٠هـ) بعد هجوم الإفرنج على جزيرة صقلية.

١١-(سرقات المتنبي ومشكل معانيه / ت ٥٤٥هـ)[٤]، قام بشرح المعاني المشكلة في عدد من قصائد المتنبي مع بيان طائفة من سرقاتها.

١٢-(التبيان في شرح الديوان / ٥٣٨-٦١٦هـ)[٥]، وهو شرح لديوان المتنبي بجميع قصائده، أشار من خلاله إلى سرقات الشاعر.

١٣-(النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام / ت ٦٣٧هـ)[٦]، وهو شرح لشعر الشاعرين أشار من خلاله إلى بعض سرقاته.

١٤-(الصبح المنبي عن حيثية المتنبي / ١٠٧٣هـ)[٧]، وهو كتاب في ذكر أخبار المتنبي مع تناوله لعدد من القضايا النقدية أهمها السرقات الشعرية التي أورد من خلالها عدداً من سرقات المتنبي ومآخذه.

١٥-(شرح ديوان المتنبي / ١٩٣٠م)، لعبد الرحمن البرقوقي، الذي ألفه معتمداً فيه على العديد من الشروح السابقة عليه، وقد أورد العديد من المآخذ والأشباه والنظائر التي أشار إليها النقاد الذين سبقوه.

ب- إن قسماً من تلك الدراسات كان يورد تحليلاً لتلك المآخذ إلا أنه تحليل على مستوى البيت فقط دون النص ككل، وهو ما نجده في كتاب:

١- (الوساطة بين المتنبي وخصومه / ٢٩٠-٣٦٦هـ)[٨]، إلا أن ما يميزه عن بقية الدراسات هو تأكيده على الأخذ الغامض والمشكل والكامن، إذ يقول " وأول ما يلزمك في هذا الباب ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى

---

(١) لأبن سيده، تحقيق: محمد حسن آل ياسين.

(٢) تحقيق: فريدرخ ديتر يصي.

(٣) لأبي علي الحسين بن عبيد الله الصقلي المغربي، جزء ١، تحقيق: د. أنور أبو سويلم، جزء ٢، تحقيق: د. ماجد الجعافرة، د. أنور أبو سويلم، د. علي الشوملي.

(٤) لأبن بسام النحوي، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور.

(٥) لأبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي.

(٦) لأبن المستوفي، دراسة وتحقيق: د. خلف رشيد نعمان.

(٧) يوسف البديعي، تحقيق وتعليق: مصطفى السقا، محمد شتا، عبده زيادة عبده.

(٨) للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البيجاوي.

نفسه دون ما كمن، ونضح عن صاحبه، وإلا يكون همك في تتبع الأبيات المتشابهة، والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد "(١)، وهو يحدد عدداً من الأبيات التي يتم من خلالها دمج الأبيات السابقة وصهرها في الأبيات اللاحقة وإغماض الأخذ وإخفائه.

٢- أما (المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره/ت٣٩٣هـ)(٢) فهو الكتاب الثاني ضمن هذا القسم، والذي يمتاز عن غيره من الدراسات بتخصصه بدراسة سرقات المتنبي من أول قصيدة قالها إلى آخر قصيدة في حياته، إلا أن قسماً كبيراً منه قد فقد في نسخته الأصلية وقد بدأ هذا الكتاب بمقدمة نقدية عن السرقات وعن مفهوم الشعر، إذ يجعل السرقات قسمين: محمودة ومذمومة ويبين الآليات النصية التي يتم من خلالها دمج الأبيات السابقة وصهرها في الأبيات اللاحقة كالإيجاز والتطويل والمساواة والعكس ... الخ، مصرحاً بما سيفعله في دراسته(٣) وهذا ما يحسب له فهي دراسة قيمة في هذا المجال ويمكن الاستفادة منها كثيرا، إلا أن تلك الدراسة كغيرها من الدراسات لم تركز على وظيفة التداخل النصي على مستوى النص ككل، بل على مستوى البيت بوصفه وحدة متكاملة دلالياً ونظمياً وعروضياً مستقلة عن القصيدة.

ج- أما القسم الثالث، فيمثله كتاب (تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب)(٤)، الذي يدرس عدد من مأخذ المتنبي الظاهرة والخفية، إلا أن ما يميزه ـ ولو تميزاً بسيطاً ـ عن غيره من الدراسات، إرجاعه للأبيات السابقة التي أخذها المتنبي إلى نصها الأصلي أي القصيدة التي تنسب لمؤلف معين، وتنتمي إليها ووضعها في سياقها، إلا أنه لا يكمل منهجه هذا بإيجاد وظيفة تلك الأبيات في نصوصها الأصلية، ومقايستها بالوظيفة الجديدة التي تحولت إليها في النصوص اللاحقة، وإنما يكتفي كبقية الدراسات بإيجاد معنى البيت الشعري ومقايسته بالبيت السابق للوصول إلى الزيادة في المعنى التي بها يكون الشاعر اللاحق أحق بالبيت الشعري من الشاعر السابق أو يكون مساوياً له في المعنى أو يكون مقصراً عنه، وهو الأخذ المذموم.

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٢٠١.
(٢) لأبي محمد الحسن بن علي بن وكيع التنيسي، تحقيق د. محمد رضوان الداية.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٧-٨٧.
(٤) لباكثير الحضرمي، تحقيق ودراسة: د. رشيد عبد الرحمن صالح.

أما بقية الدراسات - **باستثناء المخطوطات غير المحققة أو المفقودة** - التي اطلعنا عليها فلم تهتم بموضوع السرقات والمآخذ الأدبية، كـ(الفتح على أبي الفتح /ولد ٤٠٠هـ)[١]، و(الواضح في مشكلات شعر المتنبي/٣٣٦-٤١٠ تقريباً)[٢] و(المستدرك على ابن جني فيما شرحه من شعر المتنبي/٣٣٤-٤١٦هـ)[٣]، و(التجني على ابن جني/٣٣٠-٤٥٥هـ)[٤] و(شرح المشكل من شعر المتنبي/٤٣٣-٥١٥هـ)[٥] و(مآخذ الأزدي الكندي/٥٦٧-٦٤٤هـ)[٦].

خامساً - منهجي في دراسة التناص:

إنّ منهجي يحاول استلهام الأفكار النقدية العربية والإسلامية والغربية، مع اجتهادي في هذا المجال لتحديد الخطوات الإجرائية في قراءة ظاهرة التناص الأدبي، فما يمكن الاستفادة منه من الدراسات النقدية العربية والإسلامية التي تناولت موضوع السرقات والأخذ، في تحديد منهجيتي في دراسة التناص، هو:

أولاً: تحليل النص اللاحق للكشف عن التناص الظاهر والغامض أو المشكل والكامن معاً، دون إهمال أحدهما كما يفعل ريفاتير أو غيره من النقاد، سواء أكان التناص الظاهر اقتباسا أو تضمينا حسب مصطلحات النقد العربي والإسلامي، أم كان إشارة أو شاهداً أو مصدراً حسب مصطلحات النقد الغربي.

ثانياً: رد النصوص السابقة أو المتزامنة المتداخلة مع النص اللاحق إلى نصوصها الأصلية المنتمية إليها وإلى مؤلفيها متبعا في ذلك طريقة النقد العربي والإسلامي القديم، ولكن مع زيادة أزيدها على طريقتهم وهي بعد أن نضعها في سياقها نسعى لمعرفة دلالتها ومقصديتها، ووظيفتها في نصوصها الأصلية، لمقايستها بالوظيفة الجديدة التي تحولت إليها في النص اللاحق، ونظهر ذلك بالتحليل والتذوق، وقد يكون القدماء عرفوا ذلك إلا أنّ الحاجة المعرفية آنذاك لم تقتض بيانه وإظهاره بصورة مكتوبة وهذه مسألة افتراضية تفتقر إلى الدليل.

---

(١) لمحمد بن أحمد بن فوّرجة، تحقيق : عبد الكريم الدجيلي.
(٢) لأبي القاسم عبد الله بن عبد الرحمن الأصفهاني، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور.
(٣) لأبي الفضل العروضي، تحقيق ودراسة: د. محسن غياض، مجلة المورد، مجلد ٤، العدد٤، ١٩٧٥.
(٤) ابن فورّجة البروجردي، تحقيق: د. محسن غياض، مجلة المورد، مجلد ٦، العدد ٣، ١٩٧٧.
(٥) لأبن القطاع الصقلي، تحقيق: د. محسن غياض، مجلة المورد، مجلد ٦، العدد ٣، ١٩٧٧.
(٦) أحمد بن علي معقل المهلبي الأزدي، تحقيق: هلال ناجي، مجلة المورد، مجلد ٦، العدد ٣، ١٩٧٧.

ثالثاً: تحليل النص اللاحق لمعرفة دلالته ومقاصده ووظيفة تداخل النصوص السابقة والمتزامنة في متنه ودلالته، والدلالة التي تحولت إليها النصوص المدمجة في النص اللاحق، وبيان وظيفتها على مستوى جزئية النص الجديد **وهذا ما أخذته من النقد العربي القديم،** وعلى مستوى كليته أيضاً وهذا ما أضفته على طريقة النقد القديم في تناوله لظاهرة الأخذ بوصفها جزءاً من ظاهرة التناص كما أرى، للوصول إلى **الزيادة في المعنى،** فأنا لا أبحث عن أصول النصوص ومصادرها حسب بل عن كيفية إنتاج النص وقراءته وتأويله كذلك. وذلك لأنه كما ذكرنا يشترط في التناص الأدبي لكي يكون تناصاً التمثل والتحويل والتملك وزيادة المعنى من قبل النص الجديد ـ كما يذكر جيني في التعريف الثالث الذي اعتمدته ـ أي أن النصوص السابقة والمعاصرة ستؤول ويعاد إنتاجها في سياق جديد إبداعي خاص بالنص اللاحق، يخضعها لتحولاته الدلالية.

رابعاً: تحليل النص اللاحق وبيان الآليات النصية التي تم من خلالها صهر النصوص السابقة أو المتزامنة في النصوص اللاحقة ودمجها أو إغماضها وإخفائها كالإيجاز والتطويل والمساواة والعكس ... الخ، وأنا في ذلك متبعا طريقة الناقد ابن وكيع التنيسي مع ترك المجال لاكتشاف آليات جديدة تمت من خلالها عملية الدمج أو الإغماض.

خامساً: للمتلقي دور كبير في فهم النص لرصد التناص الظاهر وما دع لنفسه، وهو بوصفه مؤولا للنص له حضوره القوي في اكتشاف التناص الخفي أو الغامض والمشكل والكامن، فهو لا يقصر التناص على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن، ونضح عن صاحبه، ولا يكون همه في تتبع النصوص المتشابهة أو المتناسخة دون الأغراض والمقاصد، وهذا ما استلهمته من القاضي الجرجاني في النقد العربي الإسلامي القديم، وكذلك هو ما استلهمته من الناقد الغربي ريفاتير.

سادساً: للمؤلف الأصلي للنص اللاحق والسابق أو المتزامن مقصده سواء أكان ظاهرا أم غائبا داخل تلك النصوص، الذي لا يمكن تغييبه في ضوء ذلك التأويل، وحسب مقصد المتلقي في فهمه للنصوص وتحديد دلالة التناص ووظيفته، وهذا ما حاولت إضافته والاجتهاد فيه بمصطلحات مأخوذة من تراثنا الفكري الإسلامي ولاسيما من بحوث مقاصد الشريعة الإسلامية.

إن دراستي لنصوص المتنبي ستعتمد على دراسة النص في ضوء علاقة تذوقية وتحليلية وتفاعلية بين المتلقي والنصوص ومؤلفيها، فالمتلقي لا يقتصر دوره على تلقي الرسالة فقط، وإنما تكون العلاقة بينه وبين النص وملفوظاته هي علاقة تذوقية وتحليلية وتفاعلية، فالدراسة لا تخضع لسلطة المؤلف أو النص أو سلطة القارئ، وإنما هي تفاعل وتحاور واندماج للسلطات معا، فالنص يحتوي على مؤشرات ومعالم دالة تشير لمقاصده وتهيئ القارئ كي يدرك خطة إنبنائه ويندمج في سيرورته ويستشرف بعده الآخر. فسعيّ سيتركز في اكتشاف تناصات المتنبي، سواء أكانت موجودة ماديا في بنية النص التركيبية أم كانت إشارات إيمائية أو افتراضية خفية يستدعيها القارئ من ذاكرته، وسأبحث عن وظيفتها في نظم النص العميق وأربطها بمقصد النص الدلالي المحوري المركزي، الذي يتعالى على مختلف الدلالات الجزئية المكونة للنص بجمله وكلماته، والرابط لحلقات نظمه المتنوعة. فداخل النص الأدبي الواحد هناك مقصد أو مقاصد تجمع جزيئات النص وتوحد دلالاته المتعددة التي يحاول الناقد اكتشافها وبناءها في قراءة منسجمة، فهي التي تحقق على مستوى الغائب الانسجام لظاهر النص الأدبي، والتي قد تكون مقاصد ظاهرة أو غائبة، وتكثر الغائبة في النص الأدبي مع اختلاف درجات الغياب والغموض، والتي تعطي للناقد الفرصة لتشغيل آلياته الذهنية لفهم مقاصد النص الأدبي أو تأويلها، فالأدب هو مزيج من الوعي واللاوعي ومن الخيال والواقع ومن الطبع والصنعة، أي أن دراستي ستتخذ بعدين اثنين:

١- قراءة النص اللاحق وفهمه باستكشاف معناه وموضوعاته والبحث عن النصوص السابقة والمعاصرة له أو عن أجزاء ومقاطع من النصوص والكشف عن سياقها الخارج نصي وشكلها التعبيري - سواء أكان أدبياً أم دينياً أم فلسفياً ... الخ - ومعرفة مقاصدها ودلالاتها الحافة بها في سياقاتها الأصلية، ولاسيما معرفة النصوص الأخرى التي يشير إليها النص، وإلى تلك الوظيفة للنصوص السابقة التي أصبحت جزءاً من النص اللاحق.

٢- الكشف عن العمليات التحويلية والآليات النصية التي تم من خلالها دمج النصوص السابقة وصهرها - بعد نقلها من سياقها - في سياق النص اللاحق، وربطها بالبحث عن الوظيفة الجديدة أو القيمة أو الزيادة في الدلالة التي اكتسبتها النصوص السابقة في النص اللاحق، إذ تتم المقايسة أو المقارنة بين وظائف النصوص لمعرفة الزيادة الراجعة إلى اختلاف المقصد، كما يتم التعرف على المبدأ أو القانون الذي خضعت له تلك العلاقات، أهي متضافرة أم مختلفة أم متحاورة، أي التعرف على علاقات التقاطع أو التنافي بين النصوص.

الفصل الأول

التّناص الخارجي

المبحث الأول

التناص الخارجي الشعري الجزئي

إن سرقات المتنبي ومآخذه السابقة التي كشفها النقاد والشارحون الذين شرحوا شعر المتنبي ودرسوه، لها دور في هذا البحث، إذ سأقوم بتوظيفها في دراستي لقصيدة الشاعر التي مطلعها(١):

ليـــاليَّ بعـــد الظّـــاعِنِينَ شـــكولٌ   طـــوالٌ وليـــل العاشـــقِينَ طويـــلُ

باحثاً عما لم يبحثوا عنه من وظائف تلك التداخلات النصية على مستوى كلية النص، وهي المرحلة المهمة في دراسة التناص، فضلاً عما اكتشفته أو استذكرته من النصوص السابحة في فضاء النص المدروس السابقة عليه.

درجت أغلب قصائد الشعر الجاهلي (أو شعر ما قبل الإسلام) بالاستهلال بمقدمات تمهد لموضوعاتهم أو أغراضهم الرئيسة (كالمدح أو الهجاء أو الرثاء ... الخ)، وتنوعت تلك المقدمات بين مقدمة طللية وغزلية وفي وصف الظعن والرحلة ووصف الليل ... الخ، ثم أصبحت من سنن القصيدة العربية في العصور التي لحقتها، أي أن القصيدة تتكون من جزأين هما المقدمة والموضوع أو الغرض الرئيسي: سعى الشعراء المحدثون في تحسين الربط بينهما بما سمي بحسن التخلص(٢) " وهو أن يستمر المؤلف في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه "(٣).

أما الشعراء المتقدمون والمخضرمون كانوا يستأنفون من غير اتصال(٤) وهو ما يسمى بالاقتضاب وهو: " أن يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه، ويستأنف كلاماً غيره من مديح أو هجاء أو غير ذلك ولا يكون للثاني علاقة

---

(١) ديوان المتنبي، تحقيق: عبود أحمد الخزرجي: ٢٢٢-٢٢٦.

(٢) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطوان: ٢٥١-٢٥٢ ، ٢٥٦. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: ٢١٤-٢٢٤.

(٣) سر الفصاحة، للخفاجي، بشرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي: ٣١٥. وينظر: الإيضاح: ٢٤٣.

(٤) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: ٢٥١-٢٥٢ ، ٢٥٦. النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال: ٢١٤-٢٢٤.

بالأول "[1].

وقد اختلف النقاد في تفسير وتأويل تلك المقدمات قديماً وحديثاً بين الحقيقة (الواقعية[2]) والرمز (النفسي[3] والفلسفي[4] أو الذاتي[5] ... الخ) وقياساً على تلك المقدمات التمهيدية يمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها أن القصيدة العربية القديمة تتألف من جزأين:

١- المقدمة: وتمثل عتبة متن القصيدة.

٢- الموضوع أو الغرض الرئيسي: وهو متن القصيدة.

لذلك تتألف قصيدة المتنبي هذه من مقدمة تتكون من الأبيات (١-١١) والتخلص المتمثل بالبيت (١٢) والمتن وتجسده الأبيات (١٣-٦٦).

أ- السياق التاريخي للنص اللاحق:

إن القصيدة تعبر عن معركة حقيقية خاضها سيف الدولة ضد الروم سنة (٣٤٢هـ)، إذ "رحل من حلب إلى ديار مضر لاضطراب البادية بها، فنزل حران وأخذ رهائن بني عقيل وقشير وبلعجلان، ثم حدث له بها رأى في الغزو، فعبر الفرات إلى دلوك إلى قنطرة صنجة إلى درب القلة، فشن الغارة، فعطف عليه العدو فقتل كثيراً من الأرمن ورجع إلى ملطية، وعبر قباقب حتى ورد المخاض على الفرات، ورحل إلى سميساط، فورد الخبر بأن العدو في بلد المسلمين، فأسرع إلى دلوك وعبرها، فأدركه راجعاً على جيحان، فهزمه وأسر قسطنطين بن الدمستق، وخرج الدمستق على وجهه" [6] . لذا نجد تلك المواقع متواجدة في فضاء النص:

(درب القُلة، البيت (١٠)/ الدَرب، البيت (١٤)/حرّان، البيت (١٦)/دلوك وصنجة، البيت (١٩)/عرقة، البيت (٢٣) / موزار، البيت (٢٤)/ملطية، البيت (٢٧) /قباقب، البيت (٢٨)/الفرات، البيت (٢٩)/ هنزيط وسمنين، البيت (٣٢)/حصن الرّان، البيت (٣٥) /سميساط، البيت (٣٧)/أرض مرعش، البيت (٣٨)).

---

(١) المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد: جزء ٣ / ١٢١.
(٢) ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ٧٥. العمدة: جزء ١ / ٢٢٦.
(٣) ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف: ١٢٢-١٤٧.
(٤) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف: ٦١.
(٥) ينظر: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، د. سعد إسماعيل شلبي: ١٣٣-١٤٣. دراسات في الشعر العربي القديم، د. بهجت عبد الغفور الحديثي: ٤٥-٥٩.
(٦) شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء ٣/٢١٧.

ب- النص اللاحق والنصوص السابقة:

مقدمة قصيدة المتنبي:

إن مقدمة القصيدة تبدأ بجملتين خبريتين وصفيتين تخبر عن ليالي الشاعر بعد رحيل (الظَّاعِنِينَ /الأحبة)، فهي ليالٍ متشاكلة ومتشابهة، طوال لا تنقضي، فهي ليالي العاشقين، كما يشير المطلع الذي ابتدأنا التحليل به إلى ذلك، ولا يوجد عجب من ذلك لأنّ طبيعة ليل العاشقين طويل. ثم ينتقل ليبين صفات هذه الليالي، مستخدماً أسلوب الاستعارة، ليضفي صفات إنسانية على تلك الليالي، فهنّ يُبِنَّ ويظهرنَ ما لا يريده العاشق ويخفينَ ما يريده العاشق، فهي ضد رغبات الشاعر وطموحاته. وفي هذا البيت كذلك جناس تام بين كلمتي (البدر، وبدراً) والأول هو القمر حال اكتماله، والثاني هو وجه الحبيبة، إذ يقول:

٢- يبنَّ لي البدر الَّذي لا أريده ويخفين بدراً ما إليه سبيلُ

ووصل الظاعنين فيها محرم الجناء، إذ يقول:

٦- وما شرقي بالماء إلاّ تذكّراً لماءٍ به أهل الحبيب نزولُ

٧- يحرِّمه لمع الأسنَّة فوقه فليس لظمآنٍ إليه وصولُ

لذلك يتساءل عن دليل يحقق له رؤية يقينية لضوء الصباح ولعيني الحبيبة ؟ ومتى يتلاشى ويذوب ذلك الليل ليتم الوصال ؟:

٨- أما في النُّجوم السَّائرات وغيرها لعيني على ضوء الصَّباح دليلُ

٩- ألم يرى هذا اللَّيل عينيكِ رؤيتي فتظهر فيه رقَّةٌ ونحولُ

إن قول الشاعر (وليل العاشقين طويل) في مطلع النص، يوحي ويلمح إلى مقاطع النصوص السابقة التي عبرت عن ليل العاشقين، كقول امرئ القيس(١) :

٤٤- وليلٍ كموج البحر أرخ سدوله(٢) عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

---

(١) شرح القصائد التسع المشهورات، لأبي جعفر النحاس، تحقيق: أحمد خطاب، القسم الأول: ١٥٩-١٦٢. شرح المعلقات السبع، الزوزني: ٢٢-٢٤.

(٢) أرخى سدوله: أرخى أثوابه، ينظر: لسان العرب: جزء ١٢٢/٢ (سدل) .

٤٥- فقلت لـه لمَّـا تمطَّـى بصلبه[١] وأردف[٢] أعجـــازاً[٣] ونـــاء بكلكـــــــل[٤]
٤٦- ألا أيُّها اللَّيل الطويل ألا انجلى بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثلِ
٤٧- فيالـك مـن ليـلٍ كـأنَّ نجومـه بكـلِّ مُغـار الفتـل شـدَّت بيـذبلِ
٤٨- كـأنَّ الثُّريـا علِّقت فـي مصـامها بـأمراس كتّـانٍ إلـى صـمِّ جنـدلِ

إن هذه المعلقة كتبها الشاعر بعد مقتل أبيه وتفرق كنده وتبدد سلطتها، وبذلك يكون الليل علامة على الظلم والهرم، فهو ليل يُغرِقُ الشاعر بأنواع الهموم، وجاثم على صدره بثقله وطوله، ولا يتزحزح ولا ينجلي بل هو بطئ الثواني وثابت النجوم، والصبح علامة على الانفراج والأمل، بمقابلتها ضدياً مع الليل، إلا أنها تكسر التوقع في هذا السياق فتتحول إلى علامة على الهم واليأس متضافرة مع علامة الليل، إذ يقول امرؤ القيس (وما الإصباح منك بأمثل).

كما أنّ صورة الليل عند المتنبي تتناص مع قول النابغة الذبياني[٥]:

١-كليني[٦] لهمٍّ ، يا أميمة ، ناصب وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ
٢-تطاول حتى قلت ليس بمُنقضٍ وليس الذي يرعى النجوم بآئبِ
٣-وصدرٍ أراح[٧] اللّيل عازب همّهِ[٨] تضاعف فيه الحزن من كل جانبِ

فليل النابغة (بطئ الكواكب) كناية عن تطاوله حتى تيقن الشاعر بعدم انقضائه وأن الصبح الذي يشير إليه بكناية (يرعى النجوم) ليس بمتنفس، فهو ليل قد نال من الشاعر بمضاعفة الحزن عليه. وتتناص صورة الليل عند المتنبي كذلك مع قول أبي خراش الهذلي[٩]:

٥- أبى الصَّبر أنِّي لا يزال يهيجني مبيتٌ لنا فيما خلا ومقيلُ
٦- وأنَّى إذا ما الصُّبح آنست ضوءه يعاودني قطعٌ[١٠] عليَّ ثقيلُ

---

(١) تمطى بصلبه: امتد بثقل جسمه على صدر الشاعر، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٥٠٠/٣ (مطا). جزء ٤٥٩/٢-٤٦٠ (صلب).
(٢) أردف: أتبع، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ /١١٥٣ (ردف) .
(٣) أعجازاً: مؤخرته، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٦٩١/٢ (عجز).
(٤) الكلكل: الصدر، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢٩٠/٣ (كلل).
(٥) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق فوزي عطوي: ٤٨.
(٦) كليني: ذريني واتركيني، ينظر: لسان العرب: جزء ٩٧٨/٣ (وكل).
(٧) أراح: أعاد، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ١٢٥٠ (روح).
(٨) عازب همه: أي همه البعيد، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٧٦٣/٢ (عزب).
(٩) كتاب شرح أشعار الهذليين، أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج: جزء١١٩٠/٣.
(١٠) قطع: طائفة من ظلم الليل، ينظر: لسان العرب: ج٣ / ١٢٠ (قطع).

إن ليل الهذلي متصل ومستمر، فآخره يتبع أوله قطعاً قطعاً، يسحق الشاعر بثقله، ويهيجه فلا مبيت له، إلا أنه يصبر على أذاه ويتحمل وقعه مترقباً الثأر لأخيه عروة بن مرة، إذ يقول مخاطباً زوجة أخيه أميمة:

١- لعمري لقد رَاعَتْ أميمة طلعتي وإنَّ ثوائي عندها لقليلُ
٢- تقول أراه بعد عروة لاهياً وذلك رزءٌ لو علمت جليلُ
٣- ولا تحسبِي أنّي تَنَاسَيتُ عهده ولكنَّ صبري يا أميم جميلُ

وما يؤكد هذه الدلالة الرواية التي وردت في شرح أشعار الهذليين والتي ورد فيها ما يأتي، "وقال أبو عمرو: دخلت أميمة امرأة عروة بن مرة على أبي خراش وهو يلاعب أبنه فقالت له: يا أبا خراش، تناسيت عروة، وتركت الطلب بثأره، ولهوت مع ابنك ! أما والله لو كنت المقتول ما غفل عنك، ولطلب قاتلك حتى يقتله، فبكى أبو خراش وأنشأ يقول: (لعمري لقد ...) " (١). ويتناص ليل المتنبي مع قول الشاعر حُندجُ بن حُندُج المُريّ(٢):

١-في ليل صولٍ(٣) تناهى العرض والطُّول كأنَّما ليله بالليل موصولُ
٢- لساهرٍ طال في صولٍ تململه كأنَّه حيَّةٌ بالسَّوطِ مقتولُ
٣- ليلٌ تحيَّر ما ينحطُّ في جهةٍ كأنّه فوق متن الأرض مشكولُ(٤)
٤- نجومه رُكَّدٌ ما إن تُزايلُهُ كأنّما هُنَّ في الجوِّ القناديلُ

إن ليل المري لا متناه وممتد الزمن، يتململ فيه ويجعله يتساءل عن مخايل الصبح لا الصبح نفسه، عن غرته وتحجيله، متمنياً الظفر به، إذ يقول:

٥- متى أرى الصُّبحَ قد لاحت مخايله واللَّيل قد مُزِّقت عنه السَّرابيلُ
٦-لا فارق الصُّبح كفِّي إن ظَفِرتُ به وإن بدت غُرَّةٌ منه وتحجيلُ(٥)

إن مقصدية نص المري، التعبير عن غربة الشاعر في بلد (صول)، وفراقه لأحبته وربعه في منطقة (الحزن)، إذ يقول:

٧- ما أقدر الله أن يدني على شحطٍ (٦) من داره الحُزنُ ممَّن داره صُولُ

---

(١) كتاب شرح أشعار الهذليين: جزء ١١٨٩/٣.
(٢) ديوان الحماسة، لأبي تمام، تحقيق: د. عبد المنعم أحمد صالح: ٦١٢.
(٣) صول اسم موضع، ينظر: لسان العرب: جزء ٤٩٥/٢ (صول).
(٤) مشكول: مرتبط، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣٤٨/٢ (شكل).
(٥) التحجيل: البياض في القوائم، المصدر نفسه: جزء ٥٧٦/١ (حجل).
(٦) الشحط: البعد، لسان العرب: جزء٢/٢٧٧ (شحط).

٨- الله يطـوي بسـاط الأرض بينهمـا حتّى يرى الرَّبعُ منه وهو مأهولُ

أمـا الدلالـة التـي تحـول إليهـا ليـل المتنبـي فستتكشـف فـي نهايـة المقدمـة، المنسجمة مـع مقصـد القصـيدة، وسـنبينها فـي حينهـا بعـد أن نحـدد التناصـات الأخرى في مقدمة قصيدة المتنبي، فلو عدنا إلى المقدمة لوجدنا أنّ المتنبي، يصبر على فراق (الظاعنين) الذين أطالوا ليله فهو حمول للنائبات، إذ يقول:

٣- ومـا عشـت مـن بعـد الأحبَّـة سـلوةً ولكنَّنـــي للنَّائبـــات حمـــولُ

وهذا البيت كما أرى يتناص مع قول أبي صخر الهذلي(١):

١٢- سـقياً لمـا هيَّجـتِ لـي حزنـاً فاضـت لـه العينـان بالسَّـجمِ

١٣- ولـو أنَّ مـا حُمِّلـتُ حُمِّلـهُ شـعفاتُ رضـوى(٢) أو ذُرَى بُـرمِ(٣)

١٤- لكللـن حتَّـى يختشـعن(٤)لـه والخلـق مـن عـرب ومـن عجـم

١٥- والجـنُّ لـم تـنهض بمـا حمَّلتِنـي أبدا ولا المِصبَابُ(٥) في الشَّرمِ(٦)

فبيت المتنبي اللاحق يستخدم آلية الإيجاز في تناصه، فهو إيجاز لهذه الأبيات السابقة عليه لأبي صخر الهذلي، التي تدل على أن ما حمله الشاعر من الأحزان لا تحمله الجبال (شعفات رضوى/ذرى برم) ولا الخلق ولا الجن، ولو حملته لتعبت وخضعت للأحزان، ولأغرقت السفن مع كونها في أغمر مكان في البحر، فالمقصد الغائب في هذه الصور الإشارة لشدة حبه لحبيبته، إذ يقول:

٣١- بيـد الّـذي شَـغَفَ(٧) الفـؤاد بكـم فـرج الّـذي ألقَـى مِـنَ الهَـمِّ

٣٢- كـربٌ مـن آجلـك لـيس يفرجـه إلاَّ مليـك النَّـاس ذو الحكـمِ

٣٣- مـا فـي الحيـاة إذا تَلِفـتِ لنـا خيـرٌ ولا للعـيش مـن طعـمِ

٣٤- ولمـا بقيـتِ ليبقـينَّ جَـوًى بين الجوانح مُضرِعٌ(٨) جِسمِي

---

(١) كتاب شرح أشعار الهذليين: جزء٢/٩٧٣.
(٢) شعفات رضوى: أعالي جبل رضوى، ينظر: لسان العرب: جزء٢/٣٢٧ (شعف).
(٣) ذرى برم، أعالي هذا الجبل، ينظر: المصدر نفسه: جزء١/٦٦ (ذرى).
(٤) يختشعن: يخضعن، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٨٣٥/١ (خشع).
(٥) المصباب: السفينة، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٤٠٠/٢ (صبب).
(٦) الشرم: لجة البحر وقيل أبعد قعر البحر، ينظر: المصدر نفسه: ج٢/٣٠٧ (شرم).
(٧) شعف: أي بلغ الحب أعماق قلبه حتى أحرقه، ينظر: لسان العرب: جزء٢/٣٢٦ (شعف).
(٨) مضرع: مذل، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٥٣٠/٢ (ضرع).

٣٥- فاستيقِني أن قد كَلِفتُ بكم ثمَّ افعلي ما شئت عن عِلمِ

فنجد أنّ بيت المتنبي يستخدم آلية الحذف، فيحذف الأمثلة التي تصور ثقل الأحزان والهم الذي يحمله الشاعر (أبو صخر) موجزاً إياه بعلامة (النائبات) مبقياً صيغة الحمل، والذي يتناسب مع طول مقدمة قصيدة المتنبي التي تكتفي بتلك الإشارة لكي ينتقل الشاعر من المقدمة إلى المتن. ويتناص قول المتنبي كذلك مع قول جميل بثينة [١]:

١٩-وما احدث النأيُ المفرّق بيننا سلوّاً ، ولا طول اجتماعِ تَقالِيا

يشير بيت (جميل) إلى صدق حبه لمحبوبته ووفائه لذلك الحب، التي يصفها بقوله:

٨- هي السّحر، إلاّ أنّ للسّحرِ رُقيةً وإنّي لا أَلفي لها ، الدهر ، راقِيا

فلو تأملنا بيت المتنبي لوجدناه يوجز بيت (جميل) في شطره الأول، متضافراً مع دلالته، فالشاعران من العشاق ويعبران عن موضوعة الحب ويصبران على الفراق، ثم إني أجد التناص كذلك في قول المتنبي:

٤- وإنَّ رحيلاً واحداً حال بيننا وفي الموت من بعد الرَّحيل رحيلُ
٥- إذا كان شمُّ الرَّوح[٢] أدنى إليكم فلا برحتني روضةٌ وقبولُ[٣]

فهذان البيتان يتناصان ويتداخلان مع قول أبي صخر الهذلي[٤] في قصيدته السابقة:

١٦-ويُقِرُّ عيني وهي نازحةٌ[٥] ما لا يُقِرُّ بعين ذي الحِلمِ
١٧-أن أرى الّذي قد أظُنُّ أنْ سترى وضح النَّهار وعالي النَّجمِ
١٨-قد كان صُرمٌ[٦] في الممات لنا فجعلت قبل الموت بالصُّرمِ

والذي يدل على أن الشاعر (أبو صخر الهذلي) يكتفي من وصال حبيبته برؤيته ما يظن أنها ستراه، وضح النهار في الصباح وعالي النجم في الليل، إذ يقر عينه بذلك، وإنْ فارقته وصرمته في الحياة وعجَّلَتْ بالقطع قبل الممات

(١) ديوان جميل بثينة: ١٣٨-١٤٠.
(٢) الروح: نسيم الريح الشرقية، ينظر: لسان العرب: ج١/١٢٥ (روح).
(٣) القبول: ريح الصبا، ينظر: المصدر نفسه: جزء٣/١٤٠ (قبل).
(٤) وأشار ابن فورجة في كتابه الفتح على أبي الفتح، بأن البيت الخامس هو كقول الهذلي في البيتين السادس والسابع عشر: ٢٢٧.
(٥) نازحة: بعيدة، ينظر: لسان العرب: ج٣/٦١٤ (نزح).
(٦) صرم: قطع، ينظر: المصدر نفسه: جزء٢/٤٣٤ (صرم).

الذي سيفرق بينهما، في حين أنّ النص اللاحق للمتنبي يستخدم آلية العكس، فيعكس ترتيب الأبيات السابقة، فالبيت الرابع يتناص مع البيت الثامن عشر مبدلاً (الصرم) (بالرحيل) لاشتراكهما في مقوم سياقي واحد، وهو (الفراق)، ويتضافر معه في دلالة العتب على الحبيبة، بأن الموت هو رحيل ثانٍ في الرحيل الأول، فلماذا عجلت لنا بالفراق والرحيل؟ أما البيت الخامس فيتناص مع البيتين (١٦-١٧) متضافرا مع دلالة الاكتفاء من المحبوبة بأيسرِ الوصل، مبدلاً الصورة الأولى بصورة ثانية، مستخدماً أسلوب الشرط بـ(إذا) غير العاملة، وهي إذا بعدتم عني ولا وصال إلا بالذكريات التي تهتاج فيّ بشم الروح الذي يشبه عطر نسيمكم، فلا زالت عني الروضة الذكية وريح الصبا التي تأتي بشذاكم[١] وتذكرني بكم، إلا أن النص اللاحق يزيد في المعنى بدعاء الشاعر لنفسه بالحياة[٢] التي تتقابل مقابلة ضدية مع الموت في البيت الرابع، أي فلا زالت عنه الحياة لكي يتم وصل الأحبة ولا يزداد بالموت فراقاً[٣]، فيصبح في رحيلين، رحيل ظعن الظاعنين ورحيل الموت. ويتناص البيت الرابع من مقدمة قصيدة المتنبي مع قول جميل بثينة في قصيدته السابقة:

٢٢-لقد خِفتُ أن ألقى المنيَّة بغتةً   وفي النَّفس حاجاتٌ إليكِ كما هِيا

فالشاعر (جميل بثينة) يخشى الموت لأنه يبعده عن وصال المحبوبة. ويتداخل البيت الخامس من مقدمة المتنبي أيضاً مع قول البحتري[٤]:[٥]

١٠- يُذكِّرُنا ريَّا الأحِبَّةِ كُلّما   تَنَفَّس في جُنحِ من اللّيلِ بارِدِ

فالبحتري يتذكر الأحبة التي تصله بطيف خيالها إذ يقول:

١- مِثَالُكِ من طيف الخيال المعاود   ألمَّ بنا من أفقه المتباعِدِ

ويتذكر ريحهم الطيبة (ريَّاهم)، كلما تنفس الروض في جنح من الليل بارد، والذي يصفه:

٩-ولا زال مخضرٌّ من الرَّوضِ يانعٌ   عليه بمحمرٍّ من النَّور[٦] جاسِدِ[٧]

ويتناص قول المتنبي في مقدمة قصيدته:

---

(١) ينظر: الواضح في مشكلات شعر المتنبي: ٦٢. الفتح على أبي الفتح: ٢٧٧. شرح المشكل من شعر المتنبي، ابن القطاع الصقلي: ٢٥٥. شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء٣/٢١٨.
(٢) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، تحقيق: د. عبد المجيد دياب: جزء ٣/٣٣٤.
(٣) ينظر: شرح المشكل من شعر المتنبي، ابن القطاع الصقلي: ٢٥٥.
(٤) أشار لذلك القاضي الجرجاني بأنه نقله وأحسن فيه: ٢٧٠. وأشار ابن فورجة بأنه أخذ المعنى. وكذلك الواحدي: ٥١٥. والعكبري: جزء٣/٩٦. والبرقوقي: جزء ٣/٢١٨.
(٥) ديوان البحتري: جزء١/٦٢٢-٦٢٦.
(٦) النور: الزهر، ينظر: لسان العرب: جزء٣/٧٤٠ (نور).
(٧) جاسد: محمر، ينظر: المصدر نفسه: جزء١/٤٥٨ (جسد).

٦-ومـــا شـــرقي بالمـــاء إلاّ تـــذكّراً لمـــاءٍ بـــه أهـــل الحبيـــب نـــزولُ
٧-يحرّمـــــه لمــــع الأســــنَّة فوقـــه فلـــيس لظمـــآنٍ إليـــه وصـــولُ

مع قول الشاعر عبد الله بن دارة[1]:

١-ألـم تعلمـي يـا أحسـن النَّـاس أنَنـي وإن طـال هجري فـي لقائكِ جاهدُ
٢-فـلا تعـذُلينا فـي التَّنـائي فإنَّنـا وإيَّـاكِ كالظَّمـآن والمـاء بـاردُ
٣-يـراه قريبـاً دانيـاً غيـر أنَّـه تحـول المنايـا دونـه والمراصِـدُ

ويدل هذا النص على أنّ الشاعرَ (عبدالله بن دارة) – الذي يُشبّه نفسه بالظمآن – مع بعده عن الحبيبة ووصلها – الذي يُشبِّهه بالماء البارد- لحيلولة الموت والرقباء الذين يترصدون به دون الورود، وهو جاهد في لقائها وإن طال الهجر مشيراً بذلك لولعه بها وعمق ودِّه لها، إن بيتي المتنبي اللاحقين يتضافران مع النص السابق (لعبدالله بن دارة) في رغبة الشاعرين بالوصل، وأنّهما ظمآنان إلا أن الموانع تمنعهما من ذلك الورود وشفاء غليل الظمأ، إلا أنهما يختلفان في كون المتنبي يَغُصُّ بالحياة كلها التي يشير إليها بعلامة (الماء)، تلك الحياة التي لم يعشها سلوة كما أشار في البيت الثالث، والتي تمنى أن لا تفارقه لوصل الأحبة، كما دل على ذلك البيت الرابع، يغص ويشرق بها لِتَذَكُّرِهِ الحبيب ووصله الذي يشير إليه بعلامة (الماء) الثانية، (فشم الرَّوح واغتراف الماء) يهيجان الذكريات عليه، فهي الهواء العليل والماء العذب له، وهي حياته التي لا يحيا بدونها إلا أنها ممنوع ومحرم ورودها، يحرمها (لمع الأسنة) فوقها، وتلك كناية عن الحرب والقتال.

إن هذا السياق سيجعلنا نتساءل ما علاقة علامة (لمع الأسنة) بأجواء هذه المقدمة ؟ وهل وضعها بدل (المنايا والمراصد) في النص السابق، هل هو إبدال اعتباطي أم قصدي ؟ متفاعل مع كلية النص أم غير متفاعل؟

إن هذه الأسئلة تتضاعف بوصولنا إلى نهاية مقدمة القصيدة في سياق الأبيات (١٠-١٢) والتي يقول فيها:

١٠-لقيتُ بدرب القلّة الفجر لقيةً شـفت كمـدي واللّيـل فيـه قتيـلُ
١١-ويومـاً كـأنَّ الحسـن فيـه علامـةٌ بعثـت بهـا والشَّمس منك رسـولُ
١٢-وما قبل سيف الدَّولة إثَّار عاشقٌ ولا طلبـت عنـد الظَّـلام ذحـولُ

فما علاقة درب القلة بالمقدمة؟ وما علاقة سيف الدولة بالليل والحبيبة؟ وكيف يكون الليل قتيلاً؟ ومن هي الحبيبة؟

---

(١) أشار لذلك يوسف البديعي في كتابه، الصبح المنبي: ١٣٧، محيلاً إلى الرسالة الحاتمية إلا أن القول لم يوجد فيها، والذي اشتهر بـ(ابن دارة) هو عبد الرحمن وليس عبد الله كما أشار المحقق.

إن هذه الأسئلة تجعلنا نستخدم آلية التأويل لاكتشاف المقاصد الغائبة في نظم النص العميق، التي تفسر ما غمض من صور ورموز وعلامات في نظم النص الظاهر، إذ يتم التحول الدلالي للعلامات المختلفة، وكذلك يتم إعطاء وظيفة جديدة للنصوص السابقة المتناصة.

لذلك أجد بعد استخدام آلية التأويل أنّ المتنبي يزيد في صورته الشعرية وذلك بإدخال شخصية سيف الدولة في أبياته، وبذلك تختلف صورته عن بقية الصور الشعرية بهذه الزيادة، فالصورة الشعرية للمتنبي يظهر فيها عاشقان، الأول العاشق المغلوب على أمره وهو المتنبي، الذي يرمز لحبيبته (بالظاعنين، والبدر، والأحبة، وعيني الحبيبة)، والثاني العاشق المنتصر وهو سيف الدولة، الذي عشق النصر فمحبوبته التي يعشقها هي النصر على الأعداء، (فضوء الصباح والفجر والحسن) جميعها علامات على النصر(١)، نصر سيف الدولة على الأعداء/الروم، الذي يرمز لهم بالليل والظلام، فسيف الدولة كما يصفه المتنبي بقوله في خاتمة القصيدة:

٦٥-فإن تكن الدَّولات(٢) قسماً فإنَّها	لمن ورد الموت الزُّؤام تدولُ(٣)
٦٦-لمن هوَّن الدُّنيا على النَّفس ساعةً	(٤) وللبيض في هام الكماة(٥) صليلُ

ونصره للشاعر (المتنبي) على حساده الذي يرمز لهم الشاعر (بالليل)، إذ يقول:

٥٧-أعادى على ما يوجب الحبَّ للفتى	وأهدأ والأفكار فِيَّ تجولُ
٥٨-سوى وجع الحسَّاد دَاوِ فإنَّه	إذا حلَّ في قلبٍ فليس يحولُ
٥٩-ولا تطمعنْ من حاسدٍ في مودَّةٍ	وإن كنت تبديها له وتنيلُ
٦٠-وإنَّا لنلقى الحادثات بأنفسٍ	كثير الرَّزايا عندهُنَّ قليلُ
٦١-يهون علينا أن تصاب جسومنا	وتسلم أعراضٌ لنا وعقولُ

فسيف الدولة هو الذي استطاع أن ينتصف للمتنبي من الليل ويشفي حزنه وألمه، في حين أنّ جميع العشاق والشعراء الذين سبقوا المتنبي لم يشفِ أحد حزنهم كامرئ القيس، ولم ينتصف أحد لهم من قبل، فهو الذي لم يطلب أحد قبله عند الظلام ذحولاً:

١٣-ولكنّه يأتي بكلِّ غريبةٍ	تروق على استغرابها وتهولُ

---

(١) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء٣/٣٣٧.
(٢)(3)الدولات: الغلبة والنصر، تدول: تصير، ينظر: لسان العرب: جزء١/١٠٣٤ (دول).
(٣) الكماة: الأبطال المدججون بالسلاح، ينظر: المصدر نفسه: جزء٣/٢٩٩ (كمى).
(5) ذحول: الثأر، ينظر: المصدر نفسه: جزء١/١٠٥٩.

لهذا نجد المتنبي يستخدم أسلوب نفي النفي في البيتين (٨-٩) فالاستفهام بالهمزة يفيد الإنكار، والإنكار يشير إلى النفي، وهو قد دخل على النفي بـ(ما)، فأصبح لدينا أسلوب نفي النفي الذي يفيد الإثبات، فهو يستفهم استفهاماً إنكاريا داخلاً على نفيٍ، عن دليل يحقق له رؤية يقينية لضوء الصباح ولعيني الحبيبة؟ ومتى يتلاشى ويذوب ذلك الليل ليتم الوصال؟ أي بلى رأى الليل عينيك فظهرت فيه الرقة والنحول، فهو متيقن بأنّ في النجوم السائرات دليل على ضوء الصباح، ولعيني الحبيبة، وعلى قرب الوصال، وفي البيت التاسع استعارة، فالمستعار منه الإنسان، والمستعار له الليل، والقرينة (الرؤية، والرقة، والنحول).

وكذلك الشاعر انتصر بنصر سيف الدولة، إذ أنّه هو الذي سبق الشعراء/الحساد، في مشاهدة نصر سيف الدولة على الروم وتخليد هذا النصر بصوره الشعرية قبل غيره من الشعراء، ولهذا يقول عن نفسه، بعد أن حاز نصره ورجع بقصيدة شعرية مبدعة:

٥٥-أنا السَّابق الهادي إلى ما أقوله   إذ القول قبل القائلين مقولُ
٥٦-وما لكلام النَّاس فيما يريبني   أصولٌ ولا للقائليه أصولُ

فذلك النصر التاريخي في أرض الواقع تجسد بهذه الصور الشعرية والعلامات اللغوية في نص يمتزج فيه الخيال مع الواقع.

إن تشكل علامات النص وتوزيعها في سياقاتها وطبيعة إيقاعه الداخلي أعطى للنصوص السابقة قيمة ووظيفة جديدة، فتشكل (النصر) بعلامات عدة وتكرار أسلوب نفي النفي (أما.../ألم...) في البيتين (٨-٩)، وتكرار مشتقات العين (لعيني/عينيك) في البيتين نفسيهما، والرؤية (ير/رؤيتي) في البيت التاسع، واللقاء (لقيت/لقية) في البيت العاشر، والجناس الناقص بين (القلة / لقية) أكدت جميعها على تيقن الشاعر من رؤية النصر وجماله وحسنه، وذوبان الليل وانصهاره وتلاشيه، وانفلاق جمال الصبح، إذ يقول:

١١-ويوماً كأنَّ الحسن فيه علامةٌ   بعثت بها والشَّمس منك رسولُ

وبذلك يختلف عن ليل امرئ القيس وصباحه أيضا، وعن ليل النابغة وأبي خراش، وبقية الشعراء، كما أن تشكل علامة النجوم عند المتنبي يختلف عن بقية نجوم الشعراء، فهي (النجوم السائرات) التي توحي بقرب انجلاء الليل وقتله، ولقيان الفجر وشفاء كمد الشاعر وحزنه، في حين أنّ نجوم امرئ القيس ثابتة وصامتة:

٤٧-فيالـك مـن ليـلٍ كـأنَّ نجومَـهُ بكـلِّ مغـار الفَتـلِ[١] شُـدَّت بيـذبُلِ
٤٨-كـأنَّ الثُّريَّـا عُلِّقـت فـي مصـامها بأمراس[٢] كتّانٍ[٣] إلـى صـمِّ جندلِ

وهي كواكب بطيئة عند النابغة ونجومٌ راكدة لا تفارق الليل عند حندج المرى، كما أن إبداله علامتي (المنايا والمراصد) بعلامة (لمع الأسنة) في بيته السابع، منح وظيفة جديدة للنص السابق متعلقة بالنص اللاحق، وهي تأكيد دلالة الحرب والقتال وأن الحبيبة المنيعة والمحرم ورود مائها هي النصر الجلي، وبذلك يكون لهذا الإبدال مقصد متفاعل مع النص بوصفه نصا مترابط الأجزاء.

إن الشاعر (المتنبي) واع بذلك التوظيف للعلامات المختلفة، ويستخدم كلمة (العلامة) في بيته الحادي عشر، فالحسن علامة على شيء آخر، وهو النصر، والشمس رسول الحبيبة، أكدت على انجلاء الليل وتيقن حصوله الواضح الذي لا ريب فيه، لأن سيف الدولة أدرك ثأره وشفى كمد الشاعر.

وقد استخدم لنظم هذا المشهد ثلاث استعارات وتشبيهين اثنين، فالاستعارة الأولى هي عندما جعل الفجر إنساناً يلتقي به، وقد حذفه وأبقى لازمة من لوازمه أو قرينة، وهو (اللقاء)، أمّا الاستعارة الثانية فهي جعل الليل قتيلاً، فالمستعار منه المحذوف هو الإنسان، والمستعار له الليل، والقرينة (قتيل).

ونجد التشبيه الأول في قوله: (ويوماً كأنَّ الحُسْنَ فيه علامةٌ)، فالمشبه هو حسن ذلك اليوم والمشبه به هو العلامة، وهي الإشارة التي تدلّ الشخص على أمر ما. أمّا التشبيه الثاني فهو جعل الشمس رسول من الحبيبة، وقد حذف الأداة أي كأنها رسول، وقد حمل معه بشارة الانتصار.

أمّا الاستعارة الثالثة والأخيرة، فهي في قوله: (ولا طلبت عند الظلام ذحول)، فالمستعار منه هو الإنسان والمستعار له هو الظلام، والقرينة (ذحول).

ومع كل تلك التناصات في مقدمة قصيدة المتنبي مع نصوص الشعراء السابقين عليه الذين وظفوا ثنائية الليل والنهار في قصائدهم إلا أني أرى أنّ ليل المتنبي وصبحه يتداخلان كذلك مع ليل أبي تمام وصبحه في مطلع قصيدته[٤]:

---

(١) مغار الفتل: حبل شديد الفتل، ينظر: لسان العرب: جزء ١٠٢٨/٢ (غور).
(٢) الأمراس: الأحبال، ينظر: المصدر نفسه: ٤٢٨/٣ (مرس).
(٣) الكتان: النبات المعروف، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢٢٢/٣ (كتن).
(٤) شرح ديوان أبي تمام، إليا الحاوي: ٤١٢.

١-قِرَى[1] دارهم مِنِّي الدُّموعُ السَّوافِك وإن عاد صبحي بعدهم وهو حالِكُ
٢-وإنْ بكَرَت في ظعنهم وحدوجهم زيانبُ من أحبابنا وعواتِكُ

إن الأحباب الذين يدعو الشاعر (أبو تمام) لديارهم بالسقية والخير والبركة، هم علامة على (الأراقم) وهم فئة من بني تغلب تدعى المالكيين[2]، خرجوا على الممدوح (أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري)، فهتك بسنا سيفه دجى الإظلام والظُّلم والصبح الذي أصبح حالكا على الشاعر، إذ يقول:

٧-أَلِكنِي إلى حَيِّ الأراقِم إنَّه من الطائر الأحشاءِ تهدى المآلِكُ
٨-كلوا الصَّبَر غضَّاً واشربوه فإنَّكم آثرتم بعير الظُّلمِ والظُّلمُ بَارِكُ
٩-أتاكم سليلُ الغاب في صدر سيفه سناً لدجى الإظلام والظُّلمُ هاتِكُ

أَلِكنِي فعل أمر من أَلِكَ بمعنى بَلِّغ رسالتي، والمآلك: الرسائل[3]، والصَّبر، عصارة شجرة مرة[4]، وسليل الغاب أي فتى الغاب[5] كناية عن الأسد، أي أنه أدرك ثأره منهم، إلا أنه عفا عنهم لرحمته بهم وتقواه ولهذا يدعو الشاعر (أبو تمام) بالسقية لديارهم في مطلع القصيدة، وفي ذلك يقول:

٢١-ولولا تقاه عاد قيضاً مفلّقاً بأدحِيِّهِ بَيضُ الخدور التَّرائكُ

والقيض: قشر البيض إذا تكسر[6]، والأدحي: الموضع الذي تضع فيه النعامة بيضها[7]، والمفلق المشقق والمكسر[8]، وبيض الخدور كناية عن النساء، والترائك غير المتزوجات[9]، أي لولا تقاه لسبى النساء من خدورهن، وبسبب ذلك العفو والنصر أصبح اليوم جميلا مقتبسا حسنه من حسن وجه الممدوح:

غدا وكأنَّ اليوم من حُسنِ وجهه وقد لاح بين البِيضِ والبَيْض ضاحِكُ

والبيض: السيوف، والبيض: الخود [10]، فقد غدا منتصرا وفرحا ومقاتلو الجيش معه بأسلحتهم مسرورون بذلك الانتصار، فالتداخل يتم بين الليل

---

(١) القرى: السقية، ينظر: لسان العرب: جزء ٨٠/٣ (قرا).
(٢) ينظر: شرح ديوان أبي تمام: ٤١٢.
(٣) ينظر: لسان العرب: جزء٨٥/١ (ألك).
(٤) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٤٠٥/٢ (صبر).
(٥) ينظر: المصدر نفسه: جزء ١٨٩/٢ (سلل).
(٦) ينظر: لسان العرب: جزء ٢٠٠/٣ (قيض).
(٧) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٩٥٤/١ (دحا).
(٨) ينظر: المصدر نفسه: جزء ١١٢٨/٢ (فلق).
(٩) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣١٩/١ (ترك).
(١٠) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢٩٦/١ (بيض).

والصبح إلا أن لكل نص سياقه الخاص به ومقصده المختلف.

التناص الإيقاعي:

إن هذا التناص يعقبه تناص إيقاعي، فللإيقاع دور في استدعاء النصوص الشعرية السابقة في مخيلة مبدعها ومتلقيها فإذا كانت الكتابة ضد النسيان فإن للإيقاع دورا في حفظ نصوص الشعر وتذكر دلالاتها فالأصوات الإيقاعية هي " موسيقى خيال بقدر ما هي موسيقى صوت"(١) إذ لا انفصال بين التعبير والمضمون فالإيقاع " يرتبط ارتباطا وثيقاً بالأفكار والمشاعر المبثوثة في النص والمنبعثة في النسيج والعلاقات بين دواله "(٢) وهو " يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان فيتيح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد"(٣) هذا العالم مليء بالذكريات والكلمات والأصوات والصور السابقة المخزونة والمتراكمة في ذاكرتنا وشعورنا سواء أكانت حاضرة أم منسية فهي تتداعى في مخيلتنا بمجرد تذكر ذلك الإيقاع المرتبط بها، فلقد وجدنا أن الإيقاع الخارجي لنص المتنبي متماثل مع أغلب الإيقاعات الخارجية لنصوص الشعراء السابقين المتعالق معها فهو يتماثل مع إيقاع أبيات امرئ القيس من حيث الوزن الذي ينتمي لبحر الطويل والروي، ويتماثل مع أبيات النابغة من حيث الوزن إلا أن هذا التعالق التماثلي لا يحرم من الاختلاف من حيث عدد ونوعية الزحافات والعلل الداخلة على كل بيت للنصوص التي تناص معها المتنبي فالبحر "يطوعه_ التشكيل الشعري _ لمصلحته وليس العكس"(٤).

إنّ نصف تفعيلات الأبيات الخمسة لامرئ القيس التي تصور صورة الليل أتت مقبوضة (٢٠) تفعيلة، ونصف تفعيلات الأبيات الثلاثة للنابغة الذبياني جاءت مقبوضة (١٢) تفعيلة أما بيتي أبي خراش الهذلي فيحتويان على (٦) تفعيلات مقبوضة.

إن انعدام العلل في المقاطع السابقة والاكتفاء بالزحافات أدى إلى قلة الأحرف المحذوفة وبقاء أغلب تفعيلاتهم سالمة وصحيحة واستمرار بحر الطويل متسما بطوله وببطء إيقاعه الذي ينسجم مع دلالة تلك المقاطع، فبطء

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش: ٢٦.

(٢) إيقاع الحصار وحركية المقاومة، د. بشرى البستاني، مجلة الموقف الثقافي، العدد ٢٤، ١٩٩٩: ٥٨. وينظر: في معرفة النص، د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد): ١٠١.

(٣) نقلاً عن: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف: ٢١١.

(٤) لامية المتنبي_ ما لنا كلنا جو يا رسول _: قراءة إيقاعية، د. بشرى البستاني، مجلة آداب الرافدين، العدد٣١، ١٩٩٨: ١٥٧.

إيقاع أبيات امرئ القيس ينسجم مع التنفيس عن ذاته وبث شكواه وآلامه ويتلاءم مع ثقل ليله الذي يوحي بحزن الشاعر وأساه على دولة كندة التي فنيت بمقتل أبيه حتى أن ذلك الشعور أَثَّرَ في حركة روي قصيدته التي أتت مكسورة لترمز لانكسار شوكة قبيلته وتمزق أشلائها فهو انكسار ذاتي واجتماعي وسياسي، وطول إيقاع البحر الطويل وبطئه يتلاءم مع طول ليل النابغة وبطء حركة كواكبه ويتواءم مع دلالة حزن الشاعر الذي يرمز له من خلال كسر حركة روي القصيدة، وينسجم مع ثقل ليل أبي خـراش الهذلي وكثرة همومه وفاجعته بمقتل أخيه ويتلاءم مع طول صبره على ذُلِّ الأذى وترقبه الفرصة للأخذ بثأره، فهو صبر الحليم الأبي وترمز حركة روي قصيدة (أبو خراش) المرفوعة إلى عز ذلك الصبر غير الذليل الخاضع ورفعته.

في حين أنّ الأبيات الستة للمتنبي فلقد دخل عليها زحاف القبض وعلة الحذف، فجاءت (١٨) تفعيلة منها مقبوضة و (٧) تفعيلات منها محذوفة، أي أن أكثر من نصف تفعيلاتها وردت غير سالمة وصحيحة، مما يؤدي إلى كثرة الحروف المحذوفة واختصار تفعيلات أبياته وسرعة إيقاعها الذي ينسجم مع جو القصيدة الدال على انجلاء الليل بعد طوله وتشاكله وبزوغ حُسنِ الفجر وجماله بعد الصبر وحمل النوائب والبشارة بفرحة الانتصار على الأعداء وجماليته مما أَثَّرَت هذه الدلالة في حركة روي القصيدة فجعلتها مرفوعة لترمز إلى استعلاء الحق على الباطل وتحقق النصر للمسلمين بقيادة سيف الدولة على الصليبيين بقيادة الروم والدمستق.

متن قصيدة المتنبي:

وإذا انتقلنا من المقدمة إلى متن قصيدة المتنبي لوجدنا أنّ هذا المتن يتناص مع العديد من مقاطع النصوص السابقة عليه، والتي يحول دلالتها لتتوافق مع دلالة نصه ووظيفته، فقول المتنبي:

١٥-شوائل تَشْوَالَ(١) العقارب بالقنا لها مرحٌ(٢) من تحته وصهيلُ

يتناص مع قول بشار بن برد(١):

---

(١) الشيل: الرفع، ينظر: لسان العرب: جزء٣٨٤/٢ (شول).

(٢) المرح: شدة النشاط، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٤٦٢/٣ (مرح).

١-والخيل شائلةَ لشقِّ غبارها كعقاربٍ قد رفّعت أذنابها

الذي يشبه صلابة الخيل وهي رافعة أذيالها لأصالتها وجودتها بقوة العقارب السامة التي ترفع أذنابها للدغ الأعداء، فبيت المتنبي اللاحق يتناص مع هذا التشبيه مع حذفه الأداة للتأكيد على شراسة (الجرد الجياد) وقوتها، التي رمى سيف الدولة بها إلى الأعداء عن طريق درب القلة، إذ يقول[٢]:

١٤-رمى الدَّربَ بالجرد الجياد إلى العدا وما علموا أنَّ السِّهام خيولُ

مع زيادة علامة (القنا) على التركيب التشبيهي، فهي (شوائل بالقنا) للإشارة إلى تمرسها على القتال وعرك ساحات الحروب لها، حتى اعتادتها ومرحت ونشطت بها[٣]، ويتناص قول المتنبي:

٢٥-فخاضت نجيع الجمع خوضاً كأنَّه بكلِّ نجيعٍ[٤] لم تخضه كفيلُ
٢٦-تسايرها النِّيران في كلِّ مسلكٍ به القوم صرعى والدِّيار طلولُ

مع قول النابغة الذبياني في قصيدته السابقة:

١٠-إذا ما غزوا بالجيش، حلّق فوقهم عصائب[٥] طيرٍ، تهتدي بعصائبِ
١١-يصاحبنهم، حتَّى يغرن مُغارهم من الضَّاريات[٦]، بالدّماء، الدّوارِبِ

إن هذا التناص هو تناص تلميحي شبه مستتر، إذا يومئ قول المتنبي (تسايرها) إلى قول النابغة (يصاحبنهم) إلا أن الصورتين مختلفتان، فجيش عمرو بن الحارث الغساني، تصحبه جماعات وعصائب طير جارحة تتبعها وتهتدي بها عصائب أخرى ضارية ومتعودة ومتدربة على الدماء والقتلى، لتيقنهم بنصره على أعدائه، أما جيش سيف الدولة وخيله فهي تسايرها النيران في كل طريق، لتصرع وتحرق القوم والديار فتصبح أطلالا[٧]، ترهب العدو

---

(١) أشار الصاحب بن عباد إلى سرقته: ٢٣٨. وأبو العلاء المعري: جزء٣/٣٣٩. ولم يرد البيت في ديوان بشار بل أورده المحقق في الملحق مشيراً إلى المصدرين السابقين وهو بيت مفرد: جزء٤/٢٨-٢٩.
(٢) ألجرد: القصير الشعر من الخيل فهو الأصيل منها، ينظر: لسان العرب: جزء١ /٤٣٣ (جرد).
(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٣٣٩/٣.
(٤) النجيع: دم الجوف خاصة، ينظر: لسان العرب: جزء ٥٨٨/٣ (نجع).
(٥) العصائب: الجماعات، ينظر: المصدر نفسه: جزء٧٩١/٢ (عصب).
(٦) الضاريات: المتعودات، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٥٣٢/٢ (ضرا).
(٧) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٣٤٣/٣.

وتردعه من أن يعود مرة أخرى، فهما مشتركان في مقوم واحد وهو إرهاب العدو وتيقن حدوث النصر، والمتنبي كذلك يمتص صفات تلك الطيور الكاسرة الجارحة الضاريات والمتدربات على دماء وجثث القتلى، ليسندها إلى خيل سيف الدولة فهي خيول ضارية تخوض في نجيع الأعداء ودمائهم المتدفقة فهي مروضة على القتال والحروب. ويتناص قول المتنبي:

٣٣- طلعن عليهم طلعةً يعرفونها   لها غررٌ ما تنقضى وحجولُ

مع قول السموأل بن عادياء(١):

١٥- وأيامنا مشهودةٌ في قديمنا   لها غُرَرٌ معلومةٌ وحجولُ

إن هذا التناص ظاهر، إذ ينسج على بحر الطويل نفسه وقافية المتواتر وروي اللام المضمومة، فهو ينقل ويستعير الشطر الثاني بأكمله لشطره الثاني مبدلا (الأيام المشهودة) بطلعة (خيل سيف الدولة) على أعدائه، لاختلاف المقصد، فالسموأل يفخر بنفسه وقومه إذ يقول:

٣-تُعيّرُنا أنَّا قليلٌ عديدنا   فقلت لها: إنَّ الكرام قليلُ

أما المتنبي فهو يصف قوة جيش سيف الدولة وتمرسه بالإغارة على العدو حتى حفظ العدو طلعاته، إلا أن هذا التعالق التماثلي الإيقاعي يتبعه تباين من حيث الزحافات والعلل التي تصيب بحريهما _والذي يشكل بطئ إيقاعهما وسرعته هو دلالة تراكيب الأبيات _ فبيت السموأل يدخل زحاف القبض على أربع تفعيلات من تفعيلاته أي أن عدد الأصوات المحذوفة منه هي أربعة أصوات فقط مما يؤدي إلى بقاء إيقاع تفعيلات بحره متصفا بالطول وعدم السرعة الذي يتلاءم مع الجمل الاسمية الدالة على الثبات والاستقرار والتي يتركب منها بيته الشعري والذي ينسجم مع دلالة الإخبار بأمجاد قوم الشاعر وفخره بأفعال الكرام، أما تفعيلات بيت المتنبي فقد جاءت أربع منها مقبوضة وواحدة منها محذوفة أي أن عدد الأحرف المحذوفة هي (٦) أحرف أدت إلى سرعة إيقاع البيت التي تنسجم مع سرعة خيل سيف الدولة في الإغارة على الأعداء والبطش بهم، ويتناص الشطر الثاني من قول المتنبي:

٣٦- وفي كلِّ نفسٍ ما خلاه ملالةٌ   وفي كلِّ سيفٍ ما خلاه فلولُ

مع قول النابغة في قصيدته السابقة أيضاً:

١٩- ولا عيب فيهم غيرَ أنّ سُيوفهم   بهنّ فلولٌ من قراع الكتائِبِ

---

(١) ديوان السموأل، صنعه أبي عبد الله نفطويه، تحقيق: محمد حسن آل ياسين: ١٠-١٩. وقد أشار أبو العلاء المعري إلى سرقته هذه وجعله من المقام المنتشر الذي لا يقال فيه إنه مسروق: جزء ٣/٣٤٥-٣٤٦.

والفلول هي الثلوم(١)، وقراع الكتائب: نزال الجيوش (٢)، إن العلاقة التي تربط بين المقطع اللاحق والسابق هي علاقة تضادية، عن طريق التحول الدلالي الذي يحصل لعلامة (الفلول) المشتركة بينهما، فهي في المقطع السابق (للنابغة) علامة على القوة والشجاعة والجرأة، لورودها في سياق المدح بما يشبه الذم، باستخدام لا النافية للجنس التي نفت عنهم أي عيب غير أن الاستثناء جعل القارئ يتوقع إسناد عيب ما إليهم، إلا أن هذا التوقع يُكسَرُ، لِيُسنَدَ إليهم صفات أخرى تعمق وصفهم بالشجاعة والبسالة، فسبب ثلوم سيوفهم وفلولها، قراع الكتائب والجيوش العظيمة إشارة لتمرسهم بالنزال وعدم تهيبهم من الأعداء، أما الفلول في السياق اللاحق (للمتنبي) فتتحول إلى الضد من الدلالة السابقة، إذ تدل على الضعف والتعب، الذي يسنده لجميع سيوف جيش سيف الدولة لكثرة الجيوش التي نازلها، ما خلا سيفه الذي لا ينثلم.

إن التناص في هذا البيت لا يقتصر على دلالته بل يشمل إيقاعه الداخلي المتمثل بالتجمعات الصوتية المرتبطة بتلك الدلالة، فتكرار حرف (اللام) _ الذي من صفاته الاستعلاء والجهر وهو من صفات القوة(٣) _ في بيت المتنبي اللاحق هو نتيجة لتعالقه مع الحرف نفسه في بيت النابغة السابق، إذ يتكرر فيه (٤) مرات فهو يشكل حرفين من حروف كلمة (فلول) المشتركة بين البيتين، في حين يتكرر في تراكيب بيت المتنبي اللاحق (١٠) مرات فهو يمتلك أعلى نسبة تكرر وتجمع من باقي الحروف مما يجعله يرمز لدلالة ما، تنسجم مع دلالة القصيدة، فهو يرمز لدلالة قوة سيف الدولة وهمته وعزمه وفخامة مكانته وصرامة سيفه واستعلائه واستعلاء سيفه على أجناسهما من البشر والسيوف، ويتناص قول المتنبي:

٤٩-أغرَّكم طول الجيوش وعرضها   عليٌّ شروبٌ للجيوش أكولُ

مع قول أبي نؤاس في بيتيه الثالث والرابع (٤):

١- مَحَضتُكُم(٥) يا أهل مصر مودَّتي   ألا فخذوا من ناصح بنصيبِ

---

(١) ينظر: لسان العرب: جزء ١١٣٠/٢ (فلل).

(٢) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ /٦٥ (قرع).

(٣) ينظر: المفيد في شرح عمدة المجيد في النظم والتجويد، الحسن بن قاسم المرادي، تحقيق: د. علي حسين البواب: ١٠٦.

(٤) ديوان أبي نؤاس، تحقيق: د. بهجت عبد الغفور الحديثي: ٣٧٠-٣٧١. وأشار ابن بسام النحوي: ٩٦. والعكبري: جزء ١٠٦/٣. إلى أن المتنبي ينظر إلى البيت الثالث فقط من قول أبي نؤاس ولم يشر إلى البيت الرابع.

(٥) محضتكم: صدقتكم وأخلصت لكم مودتي، ينظر: لسان العرب: جزء ٣/ ٤٤٥ (محض).

٢- ولا تثبـوا وثـب السّـفاهِ فتركبـوا   علـى حـدِّ حـامي الظّهـر[١] غيـرِ رَكُـــــــــــوبِ
٣- فـإن يـك بـاقي إفـك فرعـون فـيكم   فـإنَّ عصـا موسى بكفـِّ خصـيبِ
٤- رمـــاكم أميـــر المـــؤمنين بحيّـــةٍ   أكـــولٍ لحيَّـــات الـــبلاد شَـــرُوبِ

واللذان يدلان على تحذير أهل مصر من الخروج عن طاعة (الخصيب)، مقابلا بين سفههم ودسائسهم وسمومهم التي ينفثونها وبين إفك سحرة فرعون وما عملوه، وبين قدرة الخصيب وقوته وقوة عصا موسى ومعجزتها، التي أغرهم كونها عصا في ظاهر الأمر إلا أنها انقلبت إلى حية عظيمة تأكل ما يأفكون، قال ﷻ: ﴿ ۞ وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ ۖ فَإِذَا هِىَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴿١١٧﴾ فَوَقَعَ ٱلْحَقُّ وَبَطَلَ مَا كَانُوا۟ يَعْمَلُونَ ﴾[٢]، والإفك هو الكذب[٣] من السحر، فالمقطع اللاحق يتداخل مع المقطع السابق ومع الآية الكريمة أيضاً، محولا الدلالة إلى الإشارة إلى قوة سيف الدولة التي تخرق العادة وتأتي بالغرائب كما يشير لذلك قوله:

١٣- ولكنَّـــه يـــأتي بكـــلِّ غريبـــةٍ   تـروق علـى اسـتغرابها وتهـولُ

فهو يسحق جيوشهم ويحطم غرورهم، ويتم كذلك المقابلة: بين علي وبين عصا موسى والحق/والمقابلة بين جيوش الروم وبين إفك سحرة فرعون والباطل، فوقع الحق أصبح عياناً وبطل ما كانوا يصنعون، ويتعالق قول المتنبي:

٥٢- فإن تكن الأيَّام أبصرن صولهُ[٤]   فقـد علّـم الأيَّـام كيـف تصـولُ

مع قول أبي تمام في قصيدته السابقة:

١٧- فمـا تتـرك الأيَّـام مـن هـو آخِـذٌ   ولا تأخـذ الأيَّـام مـن هـو تَـارِكُ

فهـو يتضـافر معـه فـي دلالـة قـوة الممـدوح وتمكنـه مـن أعدائـه، وذلـك بتشـخيص الأيـام التـي هـي علامـة علـى الـزمن الحاضـر، ففـي الصـورة الأولـى تبصر الأيام صولة سيف الدولة على أعدائه لتتعلم منه، وفي الصـورة الثانيـة تغـدو الأيـام مطيعـة لأبـي سـعيد الثغـري، فمـن يأخـذه لا تتركـه ومـن يتركـه لا

(١) وحد حامي الظهر: كناية عن السيف.
(٢) سورة الأعراف: الآيتان ١١٧-١١٨.
(٣) ينظر: لسان العرب: جزء ٧٥/١ (أفك).
(٤) صوله: وثبه على العداء وقتلهم ، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٤٩٥/٢ (صول).

تأخذه. ويتداخل الشطر الأول من قول المتنبي:

٥٧-أعادى على ما يوجب الحبَّ للفتى   وأهــدأ والأفكــار فــيَّ تجــولُ

مع قول البحتري (١):

١٠- إذا محاســـني اللاَّتـــي أَدِلُّ بهـــا   كانت ذنوبي ، فقل لي: كيف أعتذِرُ!؟

والذي يشير إلى أن الصفات التي يراها البحتري من محاسنه كالمشيب والشجاعة والحرية والكرم إذ يقول:

٤- قالت: مشيبٌ وعشقٌ رُحت بينَهما!   وذاكَ فـي ذاكَ ذنـبٌ لـيس يُغتفـرُ

٦- ومـا الفقيـر الّـذي عيَّـرتِ آونـةً   بـل الزَّمـان إلـى الأحـرار مُفتَقِـرُ

يراها غيره من الناس عيوبا وذنوبا له فكيف يعتذر عن ذنوبه تلك، مشيرا بذلك إلى اختلال تصورات قومه وعصره، إذ يقول:

١١- أهُزُّ بالشِّعرِ أقواماً ذوِي وسنٍ   فـي الجهـل لـو ضُـرِبُوا بالسَّـيفِ مـا شـعرُوا

أمـا البيـت اللاحـق للمتنبـي فهـو يـوجز البيـت السـابق فـي شـطره الأول، متضـافرا مـع دلالـة اخـتلال تصـورات عصـره ومشـيرا أيضـا إلـى الصـراع الاجتماعي والنفسي الذي يعانيه ويخوضه مع حساده. ويتناص قول المتنبي:

٦٤- شـريك المنايـا والنفوس غنيمـةٌ   فكـلُّ ممـاتٍ لـم يمتـه غلـولُ(٢)

مع قول أبي تمام في قصيدته السابقة:

مُطِـلٌّ(٣) علــى الآجــال حتَّــى كأنَّــه   لصرفِ المنايا في النُّفوس مُشارِكُ

فهما يتضافران في شراكة الممدوح للمنايا في صرفها لنفوس أعدائهم إلا أن الصورة الأولى تجعل أبا سعيد الثغري كأنه مشارك للمنايا، مشيرا لتمكنه من أعدائه. أما الصورة الثانية اللاحقة، فهي تجعل سيف الدولة شريكا للمنايا، بل تجعل الموت الذي يصيب أعداءه ولم يشارك به، خيانة وغلولا من المنايا، أي أنها متعدية على غنائمه، مشيرا بذلك لشدة تمكنه من أعدائه الروم وبذلك يختلف مقصد المقطعين، ويمكن القول أن التعبير عن النصر هو المقصد الغائب في مقدمة قصيدة المتنبي والظاهر في متنها، وهو الذي تولدت منه دلالات القصيدة في نظمها العميق، والذي ربط أجزاء النص المختلفة على

---

(١) ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي: جزء٢ /٩٥٣-٩٥٨. وأشار أبو العلاء المعري لذلك: جزء ٣٥٢/٣.

(٢) الغلول: الخيانة، ينظر: لسان العرب: جزء ١٠٠٨/٢ (غلل).

(٣) مطل: مشرف على الآجال، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٦١٢/٢ (طلي).

مستوى نظمها الظاهر بعلاماته ورموزه وصوره.

إن تناص قصيدة المتنبي التي اخترناها في هذا المبحث مع النصوص الشعرية الخارجية للشعراء السابقين عليه من عصر ما قبل الإسلام المتمثل بالعصر الجاهلي ومرورا بالعصر الأموي والعباسي الأول، الفحول منهم والمقلين، أعطى لنصوصه وظيفة إبداعية وهي إحدى وظائف التعالقات النصية، إذ بصهره لنصوص الشعراء الفحول السابقين عليه وتذويبها وتحويل دلالتها وإعطائها قيمة جديدة يثبت بذلك قدرته الإبداعية ومقدرته على تجاوز نصوصهم وتخطيها وإبداعها من جديد، فالشاعر بمواجهته للموروث الشعري المخزون في ذاكرة التاريخ يضع نفسه أمام احتكام نقدي خطير بقدر ما هو مد حضاري إذ أن عظمة ذلك الموروث لها سلطان مهيمن قد يستحوذ على الشاعر ويحتويه، وقد يطمسه تماما، فهو أمام تحد كبير في أن يثبت ذاتيته الإبداعية أو أن لا يستطيع إثبات ذلك.

المبحث الثاني

التناص الخارجي النثري الجزئي

ونقصد به علاقة نصوص المتنبي الشعرية بالنصوص النثرية السابقة عليه أو المعاصرة له غير المنتمية لنتاجه الذاتي، سواء أكانت نصوصاً دينية أم أدبية أم علمية أم فلسفية ...الخ. وسنخص بالدراسة في هذا المبحث النصوص الدينية والفلسفية حسب، إن هذا النوع من التعالق كشف عنه عدد من النقاد القدامى في شعر المتنبي إلا أن دراساتهم جاءت في نطاق دراسة السرقات، اكتفت بتعيين مصدر النص من دون بيان دلالات ذلك التعالق، فأبو علي الحاتمي[١] اهتم بتعيين تأثير أقوال الحكيم أرسطو طاليس بوصفها نصا فلسفيا مشعا، في قصائد المتنبي[٢]، تابعه في ذلك العكبري في شرحه وباكثير الحضرمي الذي سمى تلك العلاقات بـ(عقد الحكم) وعنى به " أن ينظم الشاعر نثرا: قرآنا كان أو حديثاً أو حكمة أو مثلاً لا على طريق الاقتباس "[٣]، وسمى د. محمد مندور هذه العملية بالاستيحاء وأبعد نصوص المتنبي عن السرقة، إذ رأى أن " المتنبي لم يأخذ الحكمة بذاتها ليصوغها بيت شعر، وإنما بقيت في نفسه آثار من قراءة لا يستطيع أن يخصصها بمكان معين أو زمن معين وعادت إليه الحكم كذكريات ممحوة المعالم فصاغها شعرا، وفي وعي أحيانا، ومن غير وعي في أغلب الأحيان"[٤].

وأقمت هذا المبحث على قسمين:

١- النصوص الدينية.
٢- النصوص الفلسفية.

---

(١) ينظر: مناظرة بين أبي الطيب المتنبي والحاتمي، تحقيق: د. حسن محمد الشماع، مجلة كلية الآداب، مجلد ٤، ١٩٧٥-١٩٧٦: ٢٧٣-٢٩٤.
(٢) ينظر: تنصيص الآخر في المصطلح والنظرية والتطبيق، حاتم الصكر، ضمن كتاب (المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر: الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، مجموعة بحوث) تقديم: ليلى شرف وأكرم مصاروة، تحرير: فخري صالح: ٢١-٢٢.
(٣) تنبيه الأديب: ٣٥٧.
(٤) النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور: ١٧٤.

١. *النصوص الدينية:*

حظي النص القرآني بالنصيب الأوفر من هذه العلاقات النصية، ولا غرو في ذلك، فهو المصدر الأول من مصادر المعرفة الإنسانية على وفق المنظور الإسلامي بوصفه الركن الأول من أركان الوحي الذي تأتي بعده السنة المطهرة فهو المعين الذي ينهل منه المسلم في باكورة طفولته وحياته، فهو منقوش وحاضر في ذاكرته وذاكرة أمته، فضلا عن تنوع معارفه من قصص وأمثال وأحكام عقائدية وفقهية وصور تصويرية ليوم القيامة وإعجازه البلاغي الذي يتمتع به والذي يغري الشعراء بالاقتباس منه.

أ. مقام المسيح، نسج داؤد، جنة آدم، غربة صالح:

فقصيدته التي مطلعها(١):

١- كـم قتيـلٍ كمـا قُتِلْـتُ شـهيدٍ ببيـاض الطّلـى وورد الخـدودِ

تتناص مع أربع قصص دينية وهي قصة المسيح وداؤد وآدم وصالح (عليهم أفضل الصلاة والسلام)، فقصة المسيح عليه السلام تشير لعدة أحداث ودلالات مختلفة، فأحداثها مذكورة في القرآن الكريم من قبل ولادته وبعدها، مرورا ببعثه بالمعجزات إلى رفعه وأهمها: حدث معاداة اليهود له والتآمر على صلبه وقتله، إلا أن الله عز وجل رفعه وأوقع الشبه على من خانه الذي أُخِذَ وصُلِبَ بدلاً منه(٢) _ لأنه الحدث الموظف في سياق النص الشعري للمتنبي_ ويقول الله عز وجل في ذلك: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا﴾(٣) وهذه الدلالة تختلف مع دلالة الرواية الموجودة في عدد من الأناجيل التي تقر بصلبه وقتله.

وهنا نتساءل ما الذي دعا الشاعر إلى التناص مع مقطع من أحداث هذه

---

(١) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٨٢-٨٤.

(٢) ينظر: جامع البيان في تفسير القرآن، الطبري: جزء ١٥٧/٣-٢٠٦. مع الأنبياء في القرآن الكريم، عفيف عبد الفتاح طبارة: ٣١٦-٣٣٢.

(٣) سورة النساء: من الآية ١٥٧.

القصة في نصه الشعري إذ يقول:

١٨- ما مقامي بأرض نخلة إلاّ كمقام المسيح بين اليهودِ

باستكشاف سياق النص وبتحليل مكوناته اللغوية وبالاعتماد على التأويل وبالكشف عن علاقة المقدمة بالمتن، لكي نصل إلى دلالة ذلك التناص يمكن أن نقول إن الحبيبة هي علامة على الرؤية التي يرغب الوصول إليها في واقعه وحياته إذ يقول:

٢٦- عش عزيزاً أو مت وأنت كريمٌ بين طعن القنا وخفق البنودِ(١)
٢٨- لا كما قد حييت غير حميدٍ وإذا متَّ مت غير فقيدِ
٢٩- فاطلب العِزَّ في لظى وذر الذُّلَّ ولو كان في جنان الخلودِ

وهو لا يتوكأ على أحلامه وماضيه بل يعيش ويعمل لحاضره ولهذا يقول :

٣٢-لا بقومي شرفت بل شرفوا بي وبنفسي فخرت لا بجدودي

ولكن الحبيبة في هذا النص على الرغم من جمالها وسحرها، الذي يصفه في الأبيات (١-١٦) صادة عنه وهاجرة له، أي أنّ هناك بون بين الرؤية أو الحلم الذي يرغب في الوصول إليه وبين الواقع الذي يعيشه إذ يقول:

١٧-أيَّ يومٍ سررتني بوصالٍ لم ترعني ثلاثةً بصدودِ

وهنا ينكشف مقصد تناصه الذي يريد أن يضفيه على قصة عيسى عليه السلام في سياق نصه، وهو إحداث المقابلة بين: مقام الشاعر بأرض نخلة الذي يبغي تحقيق رؤيته فيها ووصل حبيبته الصادة عنه، وبين مقام المسيح بين اليهود الكائدين له والصادين عنه وهو يبغي تبليغ كلام الله عز وجل لهم.

فالمسيح عليه السلام، علامة على الخير وإزالة الظلم والفساد، فهو الذي يمسح العلل والأوجاع فيذهبها، إلا أن اليهود _ وهم علامة على الغدر ونكث العهود وقتل الأنبياء كما يشير القرآن الكريم _ لم يستجيبوا لدعوته باستثناء الحواريين، بل سعوا لقتله وصلبه، فرفعه الله عز وجل من دار العداوة إلى دار السلام.

إن دلالة هذا المقام تنسحب إلى دلالة مقام الشاعر بين أهل أرض نخلة، الذين لم يتفاعلوا مع أفكاره ولم يحقق مبتغاه فيها، لذلك رحل من أرض الذل وهاجر إلى أرض العز، وإن كان دائما يقطع البلاد ونجمه وحظه في نحوس إلا

---

(١) الخفق: اضطراب الشيء العريض، البنود: الأعلام، ينظر: لسان العرب: جزء ١/ ٨٦٨ (خفق). جزء ١/ ٢٦٧ (بند).

أن همته في سعادة دائمة لإيمانه بما يفعل، إذ يقول:

٢٣-أبـــداً أقطـــع الـــبلاد ونجمـــي   فـي نحـوسٍ وهِمَّتـي فـي سـعودِ

وهو متحصن بقوته وطاقاته الداخلية إذ يقول:

١٩- مفرشي صهوة الحصان ولكــ ـــنَّ   قميصـــي مســرودةٌ مـن حديـدِ
٢٠-لأمـــةٌ فاضــةٌ أضـــاةٌ دلاصٌ   أحكمـــت نســـجها يـــدا داوُدِ

متناصاً بذلك مع قصة داؤد عليه السلام، محيلا إلى قوله ﷻ: ﴿وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَٰجِبَالُ أَوِّبِى مَعَهُۥ وَٱلطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلْحَدِيدَ ﴿١٠﴾ أَنِ ٱعْمَلْ سَٰبِغَٰتٍ وَقَدِّرْ فِى ٱلسَّرْدِ ۖ وَٱعْمَلُوا۟ صَٰلِحًا ۖ إِنِّى بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾(١) وقوله ﷻ: ﴿وَعَلَّمْنَٰهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَّكُمْ لِتُحْصِنَكُم مِّنۢ بَأْسِكُمْ ۖ ...﴾(٢).

فالله سبحانه وتعالى ألان لداؤد عليه السلام الحديد بكيفية ما لعمل السابغات واللبوس وهي الدروع(٣)، المقدرة في سردها وصنعها ونسجها كرقائق وحلقات متداخلة(٤) لتكون أيسر استعمالا وأكثر مرونة على الجسم فهي متقنة الصنعة ومحكمة النسج لا تنفذ الرماح منها (٥) إكراما له، إن هذا المقطع أو الجزء من القصة يأخذ بعدين دلاليين في نص الشاعر فمفرش الشاعر وقميصه اللذان يوحيان بالنعيم والنعومة والأمان والاطمئنان والاستقرار هما صهوة الحصان ولأمة (درع) ملتئمة الصنعة (٦) مسرودة من حديد صفاتها فاضة سابغة(٧)، أضاة أي لامعة وبراقة وصافية(٨)، دلاص أي لينة ملساء(٩)، فهي من نسج داؤد، دلالة على متانتها وقوتها وإحكامها كما تشير إلى حيطة الشاعر وحذره، وكذلك تدل على تحصنه بالحكمة والعقل ضد السفه والجهل والكيد، فقد آتى الله

---

(١) سورة سبأ: الآيتان ١٠-١١.
(٢) سورة الأنبياء: من الآية ٨٠.
(٣) ينظر: لسان العرب: جزء ٢/ ٩٠ (سبغ). جزء ٣٣٥/٣ (لبس).
(٤) ينظر: المصدر نفسه: جزء ١٣٠/٢ (سرد).
(٥) ينظر: تفسير القرآن العظيم، ابن كثير: جزء ١٨٧/٣ / ٥٢٧. في ظلال القرآن، سيد قطب: جزء ٥ /٥٥٢، جزء ٦٣٥/٦.
(٦) ينظر: لسان العرب: جزء ٣٢٨/٣ (لأم).
(٧) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢/ ١١٠٥ (فضض).
(٨) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٧٠/١ (أضا).
(٩) ينظر: لسان العرب: جزء ١٠٠٢/١ (دلص).

داؤد الحُكم بين الناس لرجاحة عقله قال تعالى: ﴿ يَٰدَاوُۥدُ إِنَّا جَعَلْنَٰكَ خَلِيفَةً فِي ٱلْأَرْضِ فَٱحْكُم بَيْنَ ٱلنَّاسِ بِٱلْحَقِّ ... ﴾(١)، وآتاه الحكمة قال ﷻ: ﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴾(٢)، والمقصد من ذلك كله الإشارة إلى حذره من كيد أعدائه وتآمرهم عليه في أرض نخلة، ولهذا يستفهم مستنكرا من عيشه هذا:

٢١-أين فضلي إذا قنعت من الدَّهـــ ـــر بعيشٍ معجَّل التَّنكيدِ

إن الشاعر لا يقنع بتلك القناعة السلبية، وإنما يصر على تحقيق رؤيته ولو كانت صعبة المنال، إذ يقول:

٢٩- فاطلب العزَّ في لظى وذر الذُّلَّ ولو كان في جنان الخلودِ

ويتناص هذا البيت بصورة خفية افتراضية مع جزء من قصة آدم عليه السلام لبعد العلاقة بينهما فهو تناص مذاب غير تلميحي أو ظاهر، إذ يصهر البيت اللاحق في فضائه حدث هبوط آدم من الجنة نتيجة لمعصيته وإطاعته عدوه، مما أدى إلى تحول المكان من جنة نقاء إلى مكان معصية فأضفى ذلك الحال إلى ضرورة الانتقال من مكان الغواية وإن كان في جنة لا يظمأ فيها ولا يعرى إلى أرض متعبة مجهدة، بعد توبته ليبدأ حياة جديدة عزيزة _ مع حذره من عدوه _ بنور من الله عز وجل قال ﷻ: ﴿ فَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ إِنَّ هَٰذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ ٱلْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰٓ ﴿١١٧﴾ إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ ﴿١١٨﴾ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَؤُا۟ فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ ﴿١١٩﴾ فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ ٱلشَّيْطَٰنُ قَالَ يَٰٓـَٔادَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ ٱلْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ ﴿١٢٠﴾ فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِ ۚ وَعَصَىٰٓ ءَادَمُ رَبَّهُۥ فَغَوَىٰ ﴿١٢١﴾ ثُمَّ ٱجْتَبَٰهُ رَبُّهُۥ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَىٰ ﴿١٢٢﴾ قَالَ ٱهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًۢا ۖ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّى هُدًى فَمَنِ

(١) سورة ص: الآية (٢٦).
(٢) سورة ص: الآية (٢٠).

﴿ٱتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَىٰ﴾(١).

فإن كان المكوث في الجنة يمثل السعادة والهناء وعدم الشقاء ﴿فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ ٱلْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰٓ﴾ فبحدوث الغواية والضلال تتحول الجنة إلى هوان ومذلة، وإن كان الخروج منها يمثل الشقاء فاتباع الهدى ينفي ذلك الشقاء وتحل العزة والهداية ﴿فَمَنِ ٱتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَىٰ﴾ فالشاعر يتضافر مع تلك الدلالة، فيهبط من أرض نخلة ويسكن لظى جهنم ما دامت حياة العز هناك ويذر جنان الخلود ما برح الذل يستحوذ عليها، مشيرا إلى عزمه وثباته على موقفه.

إن صراع الشاعر مع مجتمعه وهجرته المستمرة بين البلدان تشعره بالغربة في وطنه إذ يقول في خاتمة القصيدة:

أنا في أمَّةٍ تداركها اللـ ... ـهُ غريبٌ كصالحِ في ثمودِ

فالنص يقابل مقابلة تشبيهية بين: الشاعر في أمته و صالح في ثمود، وذلك لأن صالح في تضاد مع قومه ثمود، فهو يضمر الحب لهم ويسعى لصلاحهم في الدنيا والآخرة إلا أنهم ما خلا طائفة منهم يضمرون له العداء والقتل(٢)، قال ﷻ ﴿قَالَ ٱلْمَلَأُ ٱلَّذِينَ ٱسْتَكْبَرُوا۟ مِن قَوْمِهِۦ لِلَّذِينَ ٱسْتُضْعِفُوا۟ لِمَنْ ءَامَنَ مِنْهُمْ أَتَعْلَمُونَ أَنَّ صَٰلِحًا مُّرْسَلٌ مِّن رَّبِّهِۦ ۚ قَالُوٓا۟ إِنَّا بِمَآ أُرْسِلَ بِهِۦ مُؤْمِنُونَ ﴿٧٥﴾ قَالَ ٱلَّذِينَ ٱسْتَكْبَرُوٓا۟ إِنَّا بِٱلَّذِىٓ ءَامَنتُم بِهِۦ كَٰفِرُونَ﴾(٣).

والشاعر في تضاد كذلك مع مجتمعه، مما يجعله يعيش في وطنه وبين أهله غريبا غير مؤتلف معهم، فقلبه على أمته التي يدعو لها بجملة اعتراضية أن يتداركها الله بالصلاح وهي في اختلاف وتناقض معه إذ تضمر له العداء والحسد، فالنص اللاحق يمنح للمقطع السابق دلالة جديدة غير مصرح بها في سياق أحداث القصة القرآنية، وإنما يستنبطها الشاعر منها. إن تلك العلاقات مع النصوص القرآنية التي يحيل إليها بذكر أسماء الأنبياء والرسل أو التي لا يحيل

(١) سورة طه: الآيات: (١١٧-١٢٣).
(٢) ينظر: مع الأنبياء في القرآن الكريم: ٩٢-١٠٢. سيكولوجية القصة في القرآن، د. التهامي نقرة : ٣٢٧-٣٣٤.
(٣) سورة الأعراف: الآيتان ٧٥-٧٦.

إليها، منحت النص اللاحق بعدا قصصيا دينيا أثرت دلالته الشعرية.

ب. الأمانة والقرآن والجبال:

ويتناص قوله(١):

٤-ولو حمِّلت صمُّ الجبال الّذي بنا غداة افترقنا أوشكت تتصدَّعُ(٢)

مع آيتين من سورة القرآن الكريم، إذ يقوم بصهرهما وتذويبهما تذويبا شبه مستتر تلميحيا، فقوله (حملت) يلمح إلى قولهﷻ: ﴿ إِنَّا عَرَضْنَا ٱلْأَمَانَةَ عَلَى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا ٱلْإِنسَٰنُ ۖ إِنَّهُۥ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا ﴾(٣)، ويلمح قوله (أوشكت تتصدع) إلى قولهﷻ: ﴿لَوْ أَنزَلْنَا هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُۥ خَٰشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ ٱللَّهِ ۚ ...﴾(٤)، أما قوله (صم الجبال) فيلمح للآيتين معا، فالآية الأولى تدل على أن الله عز وجل عرض الأمانة وهي التكاليف والواجبات وخلافته في الأرض بتطبيق شرعه، على السماوات مع امتدادها والأرض مع حجمها والجبال مع شموخها وهيبتها فأبين حملها إشفاقا من جلالها، وحملها الإنسان مع عدم كماله _ المتمثل بظلمه وجهله وضعفه_لامتلاكه العقل والإرادة(٥)، أما الآية الثانية فتشير بصورة تمثيلية إلى حقيقة القرآن العظيم ومنزلته عند الله عز وجل، فلو أنزل على جبل أصم صلب لرأيته خاشعا وخاضعا متصدعا ومتهدما، فما بال الإنسان لا يخشع لذكر الله عز وجل(٦).

إن هاتين الآيتين تحملان في طياتهما مقابلات دلالية كانت السبب في

---

(١) وهو من قصيدته التي مطلعها:

حشاشــة نفــسٍ ودَّعــت يــوم ودَّعــوا فلــم أدر أيَّ الظّــاعِنَين أشــيِّعُ

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ١٦١-١٦٣.

(٢) تتصدع: تتشقق وتنهار، ينظر: لسان العرب: جزء ٤١٨/٢ (صدع).

(٣) سورة الأحزاب: الآية ٧٢.

(٤) سورة الحشر: من الآية ٢١.

(٥) ينظر: في ظلال القرآن: جزء ٦١٧/٦-٦١٩.

(٦) ينظر: في ظلال القرآن: جزء٤٨/٨. تفسير القرآن العظيم المسمى أولى ما قيل في آيات التنزيل، رشيد الخطيب الموصلي: ٢٢.

جمعهما في ذلك الحيز الشعري وهي:

الأمانة ←——— القرآن

الجبال ←——— جبل

أبت حملها ←——— لخشع وتصدع (التشخيص)

إن دلالتهما تتغير زيادة ونقصانا لتغير المقصد ولتحولهما من نظمهما الدلالي القرآني إلى نظم دلالي شعري، إن العلاقة متضافرة بين النظمين، قائمة على آلية الحذف والإيجاز، منتجة صورة شعرية، مندمجة مع حيز النص الشعري، الذي يضفي على الآيتين السابقتين وظيفة مختلفة في سياق نصه الشعري، فهو يأخذ من الصورة الأولى الاسم المعرفة الجمع (الجبال) والفعل المضارع (يَحمِلنَها) والفعل الماضي (حملها) ويحذف بقية أجزاء الصورة القرآنية، وينقل من الصورة الثانية الاسم الواقع حالا (متصدعا) لـ (جَبَلٍ) مع صاحب الحال الواقع مفرداً نكرةً، وكذلك يأخذ حرف الامتناع لامتناع (لو أنزلنا ... لرأيته...) ويحذف بقية أجزاء التركيب، فالجبل الذي كان الجزء الرئيس في الصورة التشخيصة القرآنية الثانية، وجزءا من الصورة التشخيصية التخيلية الأولى، يجعله الشاعر _ بعد اختيار المعرفة الجمع منه _ جزءا رئيسا في صورته الشعرية التشخيصية، التي أوردها بأسلوب الامتناع لامتناع (فلو حُمِّلَت) فعل ماضٍ مبني للمجهول _ بعد أن كان مضارعاً وماضياً مبنياً للمعلوم - للإيحاء ببعدٍ مجهول المصدر قام بتحميلها ولإضافة صفة التعظيم على الحمل، أما قوله (صم الجبال) فهو تأكيد على صلابتها وهيبتها، وقوله (الذي بنا غداة افترقنا) إشارة للحالة التي أصيب بها من الألم وتوديع النفس، إذ يقول:

١- حشاشة[1] نفسٍ ودَّعت يوم ودَّعوا فلم أدرِ أيَّ الظّاعنَين أشيّعُ

وإشارة لقلبه الذي أصبح على جمر من شدة الحزن:

٣- حشاي على جمرٍ ذكيٍّ[2] من الهوى وعيناي في روض من الحسن ترتعُ

وإشارة لما أصابه من اللوعة والحرقة والتوجع:

٨- .... والتّاع الفؤاد المفجَّع

ولطول ليلته التي باتها، وعنده سم الأفاعي من عذب ما يتجرعه:

---

(١) بقية النفس وروح، ينظر: لسان العرب: جزء ٦٤٤/١ (حشش).

(٢) ذكي: مشتعل، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١٠٧٣/١ (ذكا).

٩- فيا ليلةً ما كان أطول بتَّها [١]   وسمُّ الأفاعي عذب ما أتجرَّعُ

فهو يعبر عن عظمة موقف الفراق الذي مر به وخاض تجربته وشدة اللوعة التي اعتصرت قلبه، والتي تصبح البديل عن عظمة الأمانة التي حملها الإنسان وعظمة القرآن الذي أنزل على البرية جمعاء في الصورتين القرآنيتين، وهذا من خيال الشعراء ومبالغاتهم، (فلو حملت ... أو شكت تتصدع) أسى وحزنا، فكيف وهو شاعر مرهف الحس والمشاعر، ألا يذوب وينصهر شوقا **!؟.**

ج. قميص يوسف:

ويتناص قوله [٢]:

كأنَّ كلَّ سؤالٍ في مسامعِهِ   قميص يوسف في أجفان يعقوبِ

مع دلالة القميص في قصة يوسف عليه السلام، والذي يملك ثلاث دلالات حافة به:

الأولى: تشير إلى الحزن والمأساة وابيضاض العينين، قال الله سبحانه وتعالى: ﴿ وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍۚ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرٗاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ وَٱللَّهُ ٱلۡمُسۡتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴾[٣]...﴿ وَٱبۡيَضَّتۡ عَيۡنَاهُ مِنَ ٱلۡحُزۡنِ فَهُوَ كَظِيمٞ ﴾[٤].

الثانية: هو دليل على براءة يوسف من تهمة إرادة السوء لأهل العزيز، قال ﷻ: ﴿ .....وَشَهِدَ شَاهِدٞ مِّنۡ أَهۡلِهَآ إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٖ فَصَدَقَتۡ وَهُوَ

(١) بتها: أي أنقطاع طيف الحبيبة عنه ومفارقته إياه، ينظر: لسان العرب: جزء ١٥٥/١ (بتت).
(٢) من قصيدته في كافور والتي مطلعها:
مـن الجـآذر فـي زيِّ الأعاريـبِ   حمر الحلى والمطايا والجلابيبِ
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٨٤-٥١.
(٣) سورة يوسف: الآية ١٨.
(٤) سورة يوسف: من الآية ٨٤.

مِنَ ٱلْكَـٰذِبِينَ ﴿٢٦﴾ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلصَّـٰدِقِينَ ﴾(١) .

الدلالة الثالثة: هو علامة للفرح والمسرة وارتداد البصر ليعقوب عليه السلام وعودة الروابط الأسرية، قال ﷻ:﴿فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلْبَشِيرُ أَلْقَىٰهُ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ فَٱرْتَدَّ بَصِيرًا ...﴾(٢) .

إن النص اللاحق يمتص دلالتين من دلالات النص السابق، ليعطيها وظيفة جديدة، فأما أن يدل القميص في النص اللاحق على مدلول المدح فتشير العلامة إلى صفة من صفات (كافور) وهي (الأريحية)، فسروره وفرحه يشتد بأي سؤال من إنسان يطلب نواله، فهو شفاء له من الأحزان كشفاء قميص يوسف لأجفان يعقوب(٣). وإما أن يدل على الذم والنقد، فكل سؤال يقع في مسامعه يجعله في غم وضنك كقميص يوسف في أجفان أبيه لما جاؤوا عليه بدم كذب فابيضت عيناه من الحزن. فدلالة البيت تحتمل الإيجاب والسلب، فهي دلالة تمويهية، وأغلب نصوص المتنبي في كافور تحتمل الوجهين، والمقصد من اختيار القميص دون غيره لتعدد دلالاته _ كما بينا _ في نصه القرآني.

د . جنة آدم:

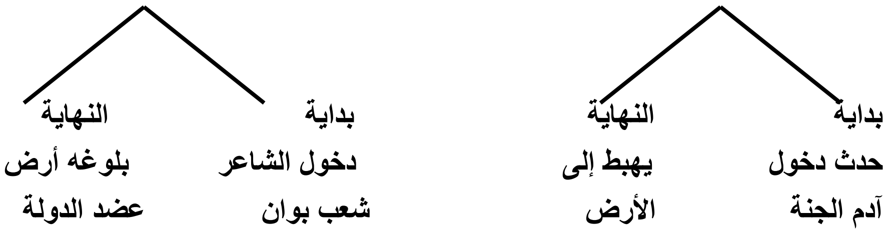
ويتناص قوله (٤):

١٧-يقول بِشِعبِ بوَّانٍ حصاني	أعن هذا يسار إلى الطِّعانِ
١٨-أبوكم آدمٌ سنَّ المعاصي	وعلَّمكم مفارقة الجنانِ
١٩-فقلت إذا رأيت أبا شجاعِ	سلوت عن العباد وذا المكانِ

مع تخطيط وحبكة قصة آدم عليه السلام عن طريق الإحالة كما في هذه الخطاطة:

الوسط (العقدة)	الوسط (العقدة)
(نتيجة لمعصيته يفارقها)	(نتيجة لرغبته بالطعان يفارقها)

(١) سورة يوسف: من الآيتان ٢٦-٢٧.
(٢) سورة يوسف: من الآية ٩٦.
(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٥٢/٤.
(٤) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٣٥٩-٣٦٣.



إن عددا من صفات الجنة التي دخلها الشاعر ما هي إلا تقليب وإطناب تخييلي لعدد من أوصاف جنة آدم عليه السلام في قولهﷻ :﴿إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ ۝١١٨ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَؤُا۟ فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ ﴾(١)، فلا تضحى تتحول إلى أربعة أبيات، الأول قوله في المطلع:

١- مغاني الشِّعبِ طِيبَاً في المغاني بمنزلة الرَّبيع من الزَّمانِ

والمغاني هي المنازل(٢)، فمنازل شعب بوَّان طيبة المنازل وهي تُفَضَّلُ على غيرها من المنازل كما يُفضَّلُ الربيع على غيره من الفصول والأزمنة(٣)، فجوها الربيعي جعل الإنسان لا يضحى فيها، وأما بقية الأبيات فتتمثل في قوله:

غدونا تنفض الأغصان فيها على أعرافها مثل الجمانِ
فسرت وقد حجبن الشَّمس عنِّي وجبن من الضِّياء بما كفاني
وألقى الشَّرق منها في ثيابي دنانيراً تفرُّ من البنانِ

إن هذه الجنة كثيرة الأغصان والخضرة، فهي تحجب عن الشاعر حر الشمس وتجيب له من ضيائها بما يكفيه، وتنفض الأغصان صباحا عند غدوته فيها(٤) نداها على أعراف(٥) خيله مثل الجمان(٦) تلألؤاً ولمعانا، ويلقي المشرق من خلال أغصانها في ثياب الشاعر دنانيرا من الذهب والفضة شديدة البريق وهي استعارة لضوء الشمس وتلألئه، فهي تفر من البنان(٧)، كما إنها لجمالها وطيب هوائها ونداوة جوها، لا يصيب الشاعر حر الشمس فيها فلا يضحى، وأما عدم الظمأ والجوع فيصفه بقوله:

---

(١) سورة طه: الآيتان ١١٨-١١٩.
(٢) ينظر: لسان العرب: جزء ١٠٢٤/٢ (غنا).
(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٣٣٨/٤.
(٤) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤/ ٣٣٨-٣٣٩.
(٥) وهو الشعر الذي في مقدمة رأس الفرس، ينظر: لسان العرب: جزء ٧٤٧/٢ (عرف).
(٦) الجمان: حب من فضة يشبه اللؤلؤ، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٥٠٦/١ (جمن).
(٧) البنان: أطراف الأصابع، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢٦٩/٢ (بنن).

٨- لهـــا ثمـــرٌ تشـــير إليـــك منـــه بأشـــربةٍ وقفـــن بـــلا اوانـــي
٩- وأمـــواهٌ(١) تصـــلُّ بهـــا حصـــاها صليل الحلـي فـي أيـدي الغـواني

فثمرهـا أشربة بـلا أوان لرقتـه ونضـجه(٢)، ومـاؤهـا أمـواه متدفقـة جاريـة، تصـوت حصـاها بجريانهـا تصـويتا عـذبا كعذوبـة (صـليل الحلـي فـي أيـدي الغواني(٣))، إن حب الشاعر لأرض عضد الدولة هو نتيجة لكونها كما يصفها بقوله:

٢٧-أروض النَّـاس مـن تـربٍ وخـوفٍ وأرض أبـي شـجاعٍ مـن أمـانِ
٣٦- فلـو طُرِحَـت قلـوب العشـق فيهـا لمـا خافـت مـن الحـدق الحسـانِ

مما جعله يغادر شعب بوان مختارا طريق الشدائد والطعان، وهذه الرؤيـة تعد معصية تعلمها من آدم عليه السلام في رؤيـة حصـانه الـذي صـوره بصـورة تشخيصية والذي يتحاور معه بصيغة الحوار المباشر (يقول ...فقلت...)، فرؤية حصان الشاعر مخالفة لرؤيته لإصابته بداء الحران(٤)، إذ يقول:

٤- طَبَـت(٥) فرسـاننا والخيـل حتَّـى خشيت وإن كرمن من الحـرانِ(٦)

فالشاعر يتعلم من آدم عليه السلام مفارقة الجنـان والهبوط من مكـان إلـى مكان آخر، لتحقيق ما يصبو إليه من حياة الخلـود _ التـي أغـوى بهـا أبلـيس آدم عليه السلام _ وذلك بطلب معـالي الأمـور دون أدناهـا، وكثيـراً مـا أكد الشـاعر علـى موضـوع الهجـرة طلبـا للمعـالي فـي شـعره. إن هـذا التنـاص يعطـي لـنص الشاعر بعداً دلالياً قصصياً مما يثري دلالاته الشعرية ويكثفها.

هـ. النفس ووسعها:

ويتناص قوله (٧):

٥-ذر الـنَّفس تأخـذ وسـعها قبـل بينهـا فمفتـرقٌ جـاران دارهمـا العمـرُ

---

(١) الأمواه: جمع قلة للماء الذي أصله (موه) فبدلت الهاء همزة، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٥٥١/٣ (موه).
(٢) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٣٤٠/٤.
(٣) الغواني: وهي المرأة التي استغنت بجمالها، ينظر: لسان العرب: جزء ١٠٢٥/٢ (غنا).
(٤) ينظر: شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء ٤/ ٣٨٥.
(٥) طبت: استمالت القلوب، ينظر: لسان العرب: جزء ٥٧١/٢ (طبي).
(٦) الحران: عدم الانقياد، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٦٢٠/١ (حرن).
(٧) من قصيدته التي مطلعها:
أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر وحيداً وما قولي كذا ومعي الصبر
ديوان المتنبي: الخزرجي: ١٤١-١٤٣.

مع قوله ﷻ: ﴿لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا ٱكْتَسَبَتْ ۗ .....﴾(1) ، إن الآية الكريمة واردة في سياق التخفيف عن المسلم والرحمة به، فهي تدل على أن الله عز وجل، لا يكلف الإنسان ولا يأمره بشيء فوق طاقته وقدرته، وإن النفس محاسبة على فعلها فلها ما كسبت من الخير وعليها ما اكتسبت من الشر، وهي ناسخة للآية التي سبقتها(2) ﴿.....وَإِن تُبْدُوا۟ مَا فِىٓ أَنفُسِكُمْ أَوْ تُخْفُوهُ يُحَاسِبْكُم بِهِ ٱللَّهُ ۖ فَيَغْفِرُ لِمَن يَشَآءُ وَيُعَذِّبُ مَن يَشَآءُ ۗ وَٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ﴾(3)، أما البيت الشعري المتناص مع الآية الكريمة واقع ضمن سياق صراع الشاعر مع الزمن (الدهر)، فهو يطاعن خيلا (نكرة) أحد فوارسها هو الدهر، (وحيدا) ليس معه إلا الصبر، كما يشير المطلع:

1-أطاعن خيلاً من فوارسها الدَّهر وحيداً وما قولي كذا ومعي الصَّبرُ

والسلامة ملازمة له، إذ يقول:

2- وأشجع منِّي كلَّ يومٍ سلامتي وما ثبتت إلاَّ وفي نفسها أمرُ

وكذلك معه التجربة، فهو متمرس (بالآفات والشدائد) حتى تركها تتساءل متعجبة، إذ يقول:

3- تمرَّست بالآفات(4) حتَّى تركتها تقول أمات الموت أم ذعر الذّعرُ

فالشاعر يخاطب ذاته بأسلوب التجريد ويأمرها بأن تذر النفس تأخذ وسعها وطاقتها قبل فراقها هذه الحياة، في خوض ذلك الصراع للوصول إلى المجد، إذ يقول:

6- ولا تحسبنَّ المجد زقّاً(5) وقينةً(6) فما المجد إلاَّ السَّيف والفتكة البكرُ

---

(1) سورة البقرة: من الآية 286.
(2) ينظر: تفسير القرآن العظيم، ابن كثير: جزء 342/1.
(3) سورة البقرة: من الآية 284.
(4) الآفات: الأخطار والمهالك، ينظر: لسان العرب: جزء 130/1 (أوف).
(5) الخمر، ينظر: المصدر نفسه: جزء 33/2 (زقق).
(6) المغنية، ينظر: المصدر نفسه: جزء 204/2 (قين).

فلهذه النفس طاقة كامنة لا يستهان بها، يمكن أن تملأ العالم إبداعاً وعظمة.

و. زي الإحرام:

إنّ نصوص المتنبي تناصت كذلك مع بعض الأحاديث النبوية وهو قليل، إذ يتناص النص /النتفة[(١)] التي مطلعها[(٢)] :

١- إلى أيِّ حينٍ أنت في زيِّ محرم   وحتَّى متى في شقوةٍ وإلى كمِ

مع قول رسول الله ﷺ لرجل سأله " ما يلبس المحرم من الثياب ؟ قال : لا يلبس القميص ولا العمائم ولا السراويلات ولا البرانس ولا الخفاف "[(٣)] والذي يشير إلى محظورات الإحرام، والإحرام هو نية الدخول في النسك والعبادة من أعمال الحج والعمرة، إذ يحرم على المحرم ما كان حلالا من قبل[(٤)] ، ومقصد هذا الحديث توجيه المسلم لأداء شعائر الحج بفرائضها وسننها والابتعاد عن محظوراتها لكي يصبح العبد خاضعا لأوامر الله عز وجل ونواهيه.

في حين أجد أن هذا المفهوم تتغير دلالته بانتقاله من نظامه الدلالي السابق إلى نظام دلالي آخر هو الشعر ولتغير مقصده إلى مقصد آخر خاص بنص المتنبي الشعري، إذ يتحول من دلالة التجرد والتنسك لله عز وجل وبيان ضعف الإنسان واحتياجه لخالقه والابتعاد عن المحظورات، إلى دلالة التحريض والحث على القيام ومواجهة المواقف الشديدة بحزم وعدم الخشية من الموت في ساحة القتال[(٥)] ، وهذا ما يدل عليه الاستفهام الاستنكاري في البيت الشعري فالمتنبي يستنكر على نفسه هذا الخضوع، ويؤكد هذا المعنى البيتان اللذان بعده، واللذان يدعوان إلى التلذذ بالموت في ساحة القتال كاستعذاب جنى النحل في الفم، وعدم الرضوخ للظلم والشقاء، فإما الحياة الكريمة أو الموت في كرامة وعز، إذ يقول:

٢- وإلاّ تمت تحت السُيوف مكرَّماً   تمت وتقاس الذُّلَّ غير مكرَّمِ

---

(١) وهي ما دون الأربعة أبيات، فما كان دون العشرة أبيات إلى الأربعة يسمى مقطوعة أو قطعة، فما كان عشرة أبيات وجاوزها تسمى قصيدة، ينظر: العمدة، ابن رشيق: جزء ١/١٨٨-١٨٩.
(٢) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٣٠٢.
(٣) التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول، الشيخ منصور علي ناصف، مجلد ٢: ١١٤.
(٤) ينظر: فقه السنة، السيد سابق: المجلد ١/٦٥٤-٦٥٥ ، ٦٧١-٦٨٠.
(٥) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ١/٥٤.

٣- فثـــب واثقـــاً وثبـــة ماجـــدٍ   يرى الموت في الهيجا جنى النَّحل في الفـــــــــــــــــمِ

٢ . النصوص الفلسفية:

إن تعريف الفلسفة أمر يشذ عن الإجماع لمفاهيمها المتعددة، إلا أننا يمكن أن نعرفها بما يناسب بحثنا هذا بأنها الأسئلة المتصلة بالظواهر الكونية والطبيعية وعلاقة تلك الظواهر فيما بينها وعلاقة الإنسان بها، والتي نحاول العثور على إجابتها(١) .

إن وعي الشاعر بفلسفة عصره جعله يوظف جزءا منها في نصه الشعري وهو بذلك ينقلها من نظمها الدلالي الفلسفي إلى نظمه الدلالي الشعري، فهي تتحول من تعاقبية اللغة النثرية إلى تكرارية وتماثلية اللغة الشعرية على المستوى الصوتي المكون لإيقاعها الذي يقتصد ويكثف لغة النص.

أ. الليل والنهار:

إذ يتناص قوله (٢) :

٥- وكم لظلام اللّيل عندك من يدٍ   تخبِّـــر أن المانويَّـــة تكـــذبُ
٦- وقاك ردى الأعداء تسري إليهم   وزارك فيه ذو الدَّلال المحجَّبُ
٧- ويومٍ كليل العاشِقينَ كَمَنتُهُ(٣)   أراقب فيه الشَّمس أيَّان تغربُ

مع فلسفة المانوية بالإحالة إليها بذكر اسم المانوية والقائلة بأن النور أصل الخير والظلمة أصل الشر وهما أزليان والعالم مركب منهما (٤) .

إن العلاقة قائمة على مبدأ الاختلاف، إذ ينقض تلك الفلسفة ويكذبها، فيصبح الليل علامة على الخير فليس هو أصل الشر، لأنه وقى الشاعر ردى الأعداء والهلاك الذي أوشك أن يصيبه منهم، مع أنه يسري بإرادته إليهم ظنا

(١) ينظر: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، علي حسين الجابري: ١٤. في الأدب الفلسفي، د. محمد شفيق شيا: ٢٨.
(٢) من قصيدته التي مطلعها:
أغالب فيك الشَّوق والشَّوق أغلب   وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجبُ
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٥١_٥٤.
(٣) كمنته: استخفيت فيه، ينظر: لسان العرب: جزء ٢٩٨/٣ (كمن).
(٤) ينظر: الملل والنحل، للشهرستاني: مجلد ١/ ٢٤٤-٢٤٩.

منه أنهم أصدقاؤه وأحبابه، لاضطراب تصوره وزيغه، فأحفى الناس بالشاعر جفاه الشاعر وأهدى الطريقين تجنبه:

٣- ولله سيري ما أقلَّ تئيَّةً[١] عشيَّة شرقيَّ الحدالى وغرَّبُ
٤- عشيَّة أحفى[٢] النَّاس بي من جفوته وأهدى الطَّريقَين التي أتجنَّبُ

إن هذه القصيدة قالها المتنبي سنة (٣٤٧هـ) عند كافور، فالذي يقصده بأحفى الناس هو سيف الدولة، وبدلالة إشارته إلى (الحدالى) وهو موضع بالشام و (غرب) وهو جبل فيه، فعند سفره من حلب إلى مصر عشية كان هذان الموضعان على شرقيه، وأما الأعداء الذين سرى إليهم فهم كافور وحاشيته[٣]، وأما النهار[٤] فيصبح علامة على الشر فليس هو أصل الخير، إذ يقول:

٧- ويومٍ كليلة العاشقِينَ كَمَنتُهُ أراقب فيه الشَّمس أيَّان تغربُ

فهو كليل العاشقين طولا وتشاكلا وحزنا وأسى، كمن واختفى فيه الشاعر يراقب الشمس خوفا، ويتساءل أيان تغرب ليستطيع المسير بأمان، فالقصيدة تعبر عن صراع الشاعر مع الأيام التي تباعد الحبيب (سيف الدولة) وتقرب البغيض (كافور)، إذ يتعجب من ذلك الهجر والوصل!! ويتساءل متى تغلط الأيام فتتصرف ضد صفاتها؟:

١-أغالب فيك الشَّوق والشَّوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجبُ
٢-أما تغلط الأيَّام فيَّ بأن أرى بغيضاً تنائى أو حبيباً تقرِّبُ

فالنص ينفي الشر والخير عن الكون بليله ونهاره ويعكس تلك المعادلة، لينسبهما لإرادة الإنسان واختياره الذي يخضع للخطأ والصواب، إذ يقول:

٣- ولله سيرى ما اقلَّ تئيَّةً ....

فسيره المتعجل غير المتلبث المبني على تصور خاطئ الذي يوحي بأن بعد هذه العشية سيبزغ فجر الخير والحفاوة والهدى، قاده لنتيجة السري إلى الأعداء من دون توقع ذلك.

فالخير والشر ينسبان للإنسان الذي يقل في جنسه الصديق المحب المجرب

(١) تئية: تلبثا، ينظر: لسان العرب: جزء ٣٠٨/١ (تأي).
(٢) أحفى: أي أشد إكراما وعناية بي، المصدر نفسه: جزء ٦٧٧/١ (حفا).
(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري، جزء ١٠١/٤-١٠٢.
(٤) وعلامتا الشمس والنهار في قصائده عند كافور أصبحت توحي بالشر وعدم الرضا، ينظر: الشمس ودلالتها في شعر المتنبي، د. سهام القريح، مجلة الضاد، جزء ٤، ١٩٩٠ : ١٠٩ ، ١١٦-١١٧.

الذي يسدي النصيحة كما يقل الأغر الأصيل في جنس الخيل:

١٢- ومـا الخيـل إلاّ كالصَّـديق قليلـةٌ وإن كثـرت فـي عـين مـن لا يجــــــــــرِّبُ
١٣- إذا لم تشاهد غير حسن شياتها[١] وأعضـائها فالحسـن عنك مغيَّبُ

ولهذا يدعو على هذه الدنيا والزمن اللذين عاش فيهما ويتساءل متى تتوقف شكايته منهما:

١٤- لحا الله ذي الدَّنيا مناخاً[٢] لراكبٍ فكـلُّ بعيـد الهـمِّ فيهـا معـذَّبُ
١٥- ألا ليت شعري هل أقول قصيدة فـلا أشـتكي فيهـا ولا أتعتَّـبُ

وبالرغم مما حل به من مصائبها _ التي أقلها تذود الشعر عنه وتُقَيدُ كلمتَه وصوته وتُصمِتُهما - هو صابر ومستمر على قول كلمته الشعرية وعتق حريتها ومصر على ذلك:

وبـي مـا يـذود الشِّـعر عنِّـي أقلّـهُ ولكنَّ قلبي يا ابنة القوم قُلّبُ[٣]

ب. الخالق المدبر:

ويتناص قوله [٤] :

ألا فتًـى يـورد الهنـديَّ هامتـه كيما تزول شكوك النّاس والتّهَمُ
فإنَّـه حجَّـةٌ يـؤذي القلـوب بهـا من دينه الدَّهر والتَّعطيل والقِدَمُ
مـا أقـدر الله أن يخـزي خليقتـه ولا يصدِّق قوماً في الَّذي زَعَمُوا

مع فلسفة الدهريين والمعطلة القائلين بعدم وجود خالق مدبر حكيم يدبر أمر الناس ويجري مصالحهم[٥] .

إن النص يعبر عن هجائه لكافور ونقده، مضيفا عليه بعدا عقائديا وفلسفيا، محرضا الناس عليه للانتفاضة والثورة لتحطيم ذلك الوثن، فهو حجة للمعطلة والدهريين بعدم وجود مدبر حكيم للكون، إذ لو لم يكن الأمر كذلك لما حكم

---

(١) أي صفاتها، ينظر: لسان العرب: جزء ٣٨٠/٢ (شيت).
(٢) مناخا محطة واستراحة لراكب الإبل، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٨١١/٣ (نوخ).
(٣) قلب: أي بصير بتقليب الأمور، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١٤٤/٣ (قلب).
(٤) من مقطوعته التي مطلعها:

من أيَّة الطرق يأتي نحوك الكرم أين المحاجم يا كافور والجلمُ

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٣٣٣-٣٣٤.
(٥) ينظر: الملل والنحل: جزء ٢٣٥/٢-٢٣٦.

وساد هذا العبد القزم[1] كما يصفه ويتخيله:

٤- سـادات كـلِّ أنـاسٍ مـن نفوسـهم   وسـادة المسلمين الأعبـد القـزمُ

فهو يحرض على زوال تلك الحجة لكيلا تتأذى القلوب المؤمنة، وليزول الشك من نفوس الناس ويحل التوحيد في نفوسهم، وهو يسخر من قناعات أهل مصر وتصوراتهم عن الدين مشيرا إلى ابتعادهم عن جوهر العقيدة إذ يقول:

٥- أغايـة الـدِّين أن تحفـوا شـواربكم   يا أمَّةً ضحكت من جهلها الأممُ

فهم يتمسكون بقشور الدين دون جوهره، فالعلاقة القائمة بين النصين هي علاقة تضافر لأجل التحريض على الانقلاب ضد كافور، لا لأجل الاعتقاد بتلك الفلسفة، إذ يقول:

٨- مـا أقـدر الله أن يخـزي خليقتـه   ولا يصدِّق قوماً في الَّذي زَعمُوا

ج. التوحيد والعدل:

ويتناص قوله [2]:

٣٦- فتمليـك دلّيـرٍ وتعظـيم قـدره   شـهيدٌ بوحدانيَّـة الله والعـدلِ

مع أصلين ومبدأين من أصول المعتزلة وهما: مبدأ التوحيد، ومبدأ العدل، فالتوحيد هو الإيمان بأن الله ﷻ واحد لا شريك له ولا نظير ولا مماثل ولا ضد ولا معاند، فهو مالك للعالم وموجده والمتكفل بمصلحة الإنسان والقائم على شؤونه، والعدل ضد الجور والظلم فالله ﷻ عادل يعاقب المسيء ويثيب المحسن، أي يحقق وعده للمؤمن ووعيده للكافر، والذي يترتب عليه حرية اختيار الإنسان ومسؤوليته عن فعله، وهذه القدرة على الاختيار خلقها الله ﷻ في الإنسان ووهبها له تكريماً وتشريفاً[3].

إن دلير اختار طريقه، وهو طريق العدل والإيمان بإرادته واختياره فتمليكه لاتصافه بالشجاعة والكرم ورعايته للثاكلات وعفته وعدم شربه الخمر ولطيب نفسه، هو ثواب من الله عز وجل على صفاته تلك، إذ يقول فيها:

---

(١) أي من أرذل الناس ولئامهم، ينظر: لسان العرب: جزء ٨٣/٣ (قزم).

(٢) من قصيدته التي مطلعها:

كـدعواك كـلٌّ يـدَّعي صـحَّة العقـل   ومن ذا الَّذي يدري بما فيه من جَهلِ

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٢٦٨-٢٧٠.

(٣) ينظر: الملل والنحل: مجلد ٤٥/١. أصول الدعوة، د. عبد الكريم زيدان: ١٨-١٩. الاتجاه العقلي في التفسير، د. نصر حامد أبو زيد: ١١، ٢١٥-٢١٦ ، ٢٢٠.

٣٢- شـفى كـلَّ شـاكٍ سـيفه ونوالـه　　من الدَّاء حتَّى الثّاكلات من الثُّكلِ
٣٣- عفيـفٌ تـروق الشَّـمس صـورة وجهـه　　ولـو نزلـت شـوقاً لحـاد إلـى الظِّـلِّ
٣٤- شـجاعٌ كـأنَّ الحـرب عاشـقةٌ لـه　　إذا زارهـا فدَّيـة بالخيـل والرَّجـلِ
٣٥- وريَّـان لا تصـدى إلـى الخمـر نفسـه　　وعطشان لا تروى يداه من البذلِ

والممدوح شهيد على عدل الله عز وجل، بجعله مختارا حرا في فعله ومسؤولا عنه، ومن ثم مستحقا للثواب أو العقاب، لا مجبرا وإلا لكان الظلم من صفات الله عز وجل (تعالى الله عن ذلك) كما أن العدل من صفاته، وكيف يعقل أن يخلق الله فعل الإنسان ثم يعاقبه على شيء لم يكن له اختيار وتفكير فيه، وتمليك دلير هو شهيد على وحدانيته كذلك، إذ أن بإثبات فاعل قادر في الشاهد يعد مقدمة ضرورية يقاس ويبنى عليها إثبات فاعل قادر في الغائب، فدلير فاعل قادر على اختيار فعله فتملك، فالشاعر يتناص مع المعارف الفلسفية الدينية لدعم المركز السياسي لممدوحه وتأييد سلطته، فالشعر فضلا عن كونه يحمل وظيفة شعرية، فهو يتضمن أيضاً وظيفة إيصالية أيديولوجية.

إن تناص النظم الدلالية لنصوص المتنبي الشعرية مع النظم الدلالية للنصوص الدينية والفلسفية منحها وظيفة أيديولوجية فكرية وهوية شمولية، وهما من وظائف التناصات، إذ يبغي الشاعر التواصل مع أكبر عدد ممكن من المتلقين في مجتمعه المنتمين إلى التوجهات الإيديولوجية والفكرية نفسها، أي أن هذا التعالق فيه نوع من المحاباة، فضلاً عن شعوره بثراء تلك النصوص ودلالاتها التي تجعل نصوصه متعددة غير أحادية القيمة، والتي يمنحها بدوره وظيفة شعرية بتحويل دلالتها إلى علامات تخدم دلالة نصه الشعري، فضلاً عن تحويله للنصوص الفلسفية من تعاقبية النثر إلى تكرارية الإيقاع مانحا إياها تأثيراً صوتياً شعرياً.

المبحث الثالث

التناص الخارجي الشعري الكلي

ظاهرة الإجازة الشعرية:

عند النظر من خلال مفهوم التناص الخارجي الكلي إلى شعر المتنبي، أجد أن شعره احتوى على نوع واحد منه، وهو (الإجازة)، فقد أجاز الشاعر خمسة نصوص أو مقاطع من نصوص شعرية، لخمسة شعراء، وهم على حسب السياق التاريخي:

١. أجاز ما بين سنة (٣٠٤-٣٣٧) قول الشاعر[١] :

(ها) فانظروني سقيماً بعد فرقتكم لو لم أقل (ها أنا) للنَّاس لم أبنِ
لو أنَّ إبرة رفَّاءٍ أُكَلِّفُها جَرَيتُ في ثُقبِها من دِقَّةِ البَدَنِ

أجازه بثلاثة أبيات مطلعها[٢] :

أبلى الهوى أسفاً يوم النَّوى بدني وفرَّق الهجر بين الجفن والوسنِ

وأجاز ما بين سنة (٣٣٧-٣٤٥هـ) عند سيف الدولة بقية النصوص وهي:

٢. قول الشاعر، الذي أجازه ما بين سنة (٣٣٧-٣٣٩) بطلب من سيف الدولة [٣]:

خرجتُ غداةَ النَّفرِ أعترض الدُّمى فلم أرَ أحلى مِنكَ في العين والقلبِ

أجازه بأربعة أبيات مطلعها[٤] :

فديناك أهدى النَّاس سهماً إلى قلبي وأقتلهم للدراعِينَ بلا حربِ

٣. وطلب منه سيف الدولة إجازة أبيات أبي ذر سهل بن محمد الكاتب شيخ سيف الدولة والتي مطلعها [٥] :

---

(١) المنصف: ٩١. والتكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب المتنبي: ٢٩.
(٢) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٣٤٤.
(٣) شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء ١٧٢/١.
(٤) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي / ٢٠.
(٥) شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء ١٢٩/١.

يــا لائِمِــي كُـفَّ المـلامَ عـن الـذي   أضــــنَـاهُ طُـــولُ ســـقامه وشـــقائِهِ

فأجازه بثمانية عشر بيتاً ، مطلعها[١] :

القلـــب أعلـــم يـــا عـــذول بدائـــه   وأحـــقُّ منـــك بجفنـــه وبمائـــهِ

ثم استزاده بسبعة أبيات مطلعها [٢] :

عـَذُل العـواذِلِ حـولَ قلـب التَّائِـهِ   وهـوى الأحبَّـةِ منـه فـي سـودائِهِ

٤. وطلب منه أيضاً إجازة بيتين للعباس بن الأحنف [٣] وهما:

أمِنِّـــي تخـــاف انتشـــار الحـــديث   وحظِّـــي فـــي ســـتره أوفـــرُ
ولـــو لـــم أصـــنه لِبُقـــيَا عليـــك   نظـــرتُ لنفســـي كمـــا تنظُـــرُ

فأجازهما بأحد عشر بيتاً، مطلعها[٤] :

رضـــاك رضـــايَ الَّـــذي أُوثِـــرُ   وَسِـــرُّكَ سِـــرِّي فمـــا أُظهِـــرُ

٥. وأنفذ إليه قول الشاعر عبد الله بن الزبير الأسدي [٥] :

رأى خَلّتِـي مـن حيث يخفـى مكانهـا   فكانـت قـذى عينيـه حتّـى تجلّـتِ

فأجازه بثلاثة أبيات ، مطلعها [٦] :

لنـــا ملـــكٌ لا يطعـــم النَّـــوم همُّـــه   ممـــاتٌ لحـــيٍّ أو حيـــاةٌ لميِّـــتِ

الإجازة والتناص الاستعاري:

إنّ تنـاولي للإجـازة فـي هـذا المبحـث سـيتم مـن خـلال مفهـوم التنـاص الاستعاري لقيام المفهومين على علاقة التشابه والتضافر بين النصين، وسأختار

---

(١) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٩-١٠.
(٢) المصدر نفسه: ٩.
(٣) أشار لذلك البرقوقي في شرحه: ١٩٤-١٩٦. وهما في الديوان:
أمني تخاف إنتشار الحديث   وحظي من صونه أوفر
ولو لم يكن في بقيا عليك   نظرت لنفسي كما تنظر
ديوان العباس بن الأحنف: ١٧١.
(٤) ديوان المتنبي، الخزرجي: ١٢٣.
(٥) شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء ٣٤٤/١.
(٦) ديوان المتنبي، الخزرجي: ٦٣.

نموذجا واحدا من النماذج الخمسة التي رصدتها، ويتمثل هذا النموذج بإجازة ستة أبيات لأبي ذر سهل بن محمد الكاتب شيخ سيف الدولة والتي مطلعها[١] :

١- يا لائمي كُفَّ الملام عن الذي أضناهُ طولُ سقامه وشقائِهِ

من قبل المتنبي بقصيدته التي مطلعها[٢] :

١- القلب أعلم يا عذول بدائه وأحق منك بجفنه وبمائِهِ

إن العلاقة بينهما قائمة على التشابه، فهي أشبه ما تكون بأطراف الاستعارة[٣]، إلا أني أسميها استعارة نصوصية[٤] :

النص النموذج (قصيدة أبي ذر) المستعار منه

+

النص المتفرع عنه (مقدمة قصيدة المتنبي الأبيات ١-١٢) المستعار = التناص الاستعاري

+

النص المتن (في مدح سيف الدولة الأبيات ١٣-١٨) المستعار له

إن العلاقة القائمة بين النص النموذج والنص المتفرع، هي علاقة التشابه فالنص المتفرع (اللاحق) ينسج – حسب شروط الإجازة – على منوال النص النموذج (السابق)، فالعلاقة بينهما هي علاقة احترام وتضافر ومحاكاة جادة، فهو ينسج على تفعيلات بحره الكامل نفسها وقافيته (المتدارك) وروي الهمزة الموصولة بهاء الوصل، وحول ثيمة الحب، إلا أنه يحول سياقه النصي معطيا له وظائف جديدة.

إن أولى الوظائف التي يسندها النص اللاحق إلى النص السابق (النموذج) هو جعله مقدمة له، فالنص اللاحق يتألف من مقدمة ومتن كما ذكرنا سابقا، بينما النص السابق يتألف من ستة أبيات بلا مقدمة، إن النص اللاحق يمطط هذه الأبيات الستة ويطنب في دلالتها لتشغل بعد صهرها حيز اثني عشر بيتاً، إن

---

(١) شرح ديوان المتنبي: جزء ١ /١٢٩.

(٢) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٩-١٠.

(٣) ينظر: البلاغة العربية: المعاني والبيان والبديع، د. أحمد مطلوب: ٢١٥. التصوير البياني، حنفي محمد شرف: ١٢٥. نحو سيميائيات التناص: ١٠٤.

(٤) استخدم (هنري بليش) مصطلح الاستعارة النصانية قاصدا بها الاستعارة التمثيلية، ينظر: البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: د. محمد العمري: ٥٤.

مطلع النص (أ) يستخدم أسلوب التجريد[١]، إذ يجرد من نفسه لائما وعاذلا يلومه ويعذله ليبث من خلاله الدلالات التي يقصدها، فالشيء لا يتضح إلا بذكر ضده، ويستخدم أيضاً أسلوب الالتفات[٢] إذ ينتقل المطلع من ضمير المتكلم (يا لائمي) إلى الضمير الغائب (أضناه /هو) ويستعمل (يا) النداء الدالة على مناداة البعيد

لمناداة القريب _ بأسلوب الاستعارة التبعية[٣] _ وهو اللائم الذي جرده الشاعر من نفسه، وذلك تعظيماً لفعله واستبعادا لاستجابة مشاعر الشاعر لذلك اللوم البعيد _ في تصوره _ عن نفسيته، كما ساهمت التجمعات الصوتية لحروف المد واللين (الألف = ٦ الياء = ٤/الواو =١) في إعطاء فسحة صوتية ليفرغ من خلالها شحناته الغاضبة على ذلك اللوم الذي يطالب بكفه، إن هذا المطلع يتحول عن طريق آلية الإطناب إلى ثلاثة أبيات من مقدمة النص اللاحق (ب) والتي يقول فيها:

١- القلب أعلم يا عذول بدائه	وأحقُّ منك بجفنه وبمائهِ
٢- فومن أحبُّ لأعصينَّك في الهوى	قسماً به وبحسنه وبهائهِ
٣- أأُحبُّهُ وأُحِبُّ فيه ملامةً	إنَّ الملامة فيه من أعدائهِ

والجفن هو جفن العين [٤] والماء استعارة لدموع الجفن، إن هذه الأبيات بمثابة حوار مع (اللائم/العاذل) لهذا يتحول أسلوب الالتفات إلى الخطاب المباشر مع اللائم مبقيا على النداء والتجريد الذي يتناسب مع الحوار فالبيت الأول يستخدم الجمل الاسمية التي تقرر بأن القلب أعلم بدائه وأحق بحزنه، فلماذا ذلك العذل ؟.

أما البيت الثالث فيوظف الاستفهام الاستنكاري الذي ينكر اجتماع النقيضين (الحب والملامة) فهما متناقضان يعمل أحدهما على إزاحة الآخر.

أما البيت الثاني فيؤكد على تجذر حب الحبيبة في قلبه الذي يعصي في هواه من يلومه، باستعمال أسلوب القسم.

---

(١) التجريد: هو "أن ينزع الإنسان من نفسه شخصاً يخاطبه "، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٨٨.

(٢) الالتفات: وهو الانتقال في الكلام من ضمير الغائب إلى المخاطب أو المتكلم أو العكس. ينظر: حلية المحاضرة، للحاتمي، تحقيق: د. جعفر الكتاني، جزء ١: ١٥٧. كتاب الصناعتين، للعسكري، تحقيق: د. مفيد قميحة: ٣٩٢.

(٣) وهي التي يكون فيها المستعار من المشتقات أو الأفعال أو الأحرف أو أدوات النداء، عدل بها عن معناها الموضوعة له. ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٢٨-٢٩. تحليل الخطاب الشعري: ٩٦.

(٤) ينظر: لسان العرب: جزء ١ /٤٧٤ (جفن).

إن مفردة (الملام) ساهمت في تكوين الإيقاع الداخلي للبيت الثالث بتكرار مصدرها (ملامة=الملامة) ومقابلتها بأفعال (الحب) المتكررة (أأحبه = وأحب)، حيث أكد _هذا الإيقاع_ على إصرار الشاعر على حبه، إن قول أبي ذر:

٢- إنْ كنتَ ناصحَهُ فداو سقامه وأعنه ملتمساً لأمر شفائِهِ
٣- حتَّى يُقال بأنَّك الخِلُّ الَّذي يُرجى لشدَّة دهره ورخائِهِ

٤- أو لا، فدعه فما به يكفِيكَ من طُولِ الملامِ فَلستَ من نصحائِهِ

والذي يبدأ بأسلوب الشرط (إن كنت ناصحة..) شرط كون هذا اللائم من أخلاء الشاعر ونصحائه أولا، فعليه أن يدع ذلك اللوم، وينتهي بأسلوب النفي (فلست من نصحائه)، إن هذا القول يتحول إلى قول (المتنبي):

٤-عجب الوشاة[1] من اللُّحاة[2] وقولهم دع ما براك[3] ضعفت عن إخفائهِ
٥- ما الخلُّ إلاّ من أودُّ بقلبهِ وأرى بطرفٍ لا يرى بسوائهِ
٦- إنَّ المُعِينَ على الصَّبابةِ بالأسى أولى برحمة ربِّها وإخائهِ
٧- مهلاً فإنَّ العذل من أسقامه وترفقا فالسَّمع من أعضائهِ
٨- وهبِ الملامة في اللَّذاذةِ كالكرى مطرودةً بسهاده وبكائهِ
٩- لا تعذل المشتاق في أشواقه حتَّى يكون حشاك في أحشائهِ
١٠- إنَّ القتيل مضرَّجاً بدموعه مثل القتيل مضرَّجاً بدمائهِ
١١- والعشق كالمعشوق يعذب قربه للمبتلى وينال من حوبائهِ [4]

إن هذه الأبيات تعمل على تغيير الشرط وجواب الشرط والتخيير (للائم)، بأحد الأمرين: إما أن يعين الشاعر بنصيحته فيكون من أخلائه أو يدعه فليس من نصائحه، إلى الحسم المباشر وتحديد مفهوم الخل وتمييزه عن غيره باستخدام أسلوب القصر عن طريق النفي والاستثناء:

(فالخل هو من أود بقلبه / ويرى بطرفي بصري فهما متحدان في المشاعر) فهو يكرر الكلمات الزاجرة في النص (أ) سواء أكانت اسم فعل أمر

---

(١) الوشاة: الذي يزخرف الكذب (النمام)، ينظر: لسان العرب: ج٩٣٤/٣ (وشى).
(٢) اللحاة: العواذل، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣٥٤/٣ (لحا).
(٣) براك: أضعفك، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ /٢٠٥ (برا).
(٤) الحوباء: النفس، ينظر: لسان العرب: جزء ١ /٧٤٦ (حوب).

(مهلا) بمعنى تمهل، أو فعل أمر(وهب) أو فعل مضارع مجزوم بلا الناهية (لا تعذل)، والتي تصر على طلب كف العذل واللوم عن الشاعر.

وتتصل الكلمة الأولى في مطلع النص (كلمة النداء / يا لائمي) المنتمية لصوت الشاعر الحاضر المتكلم، بالبيت الخامس من النص (أ) المنتمي أيضاً لصوت الشاعر

(أبي ذر) المتكلم بخلاف الأبيات الأخرى المنتمية لضمير الغائب عن طريق الالتفات، فهو بمثابة الجواب لتلك الكلمة /العلامة، أي أنه ينادي اللائم ليقول له:

٥- نفسي الفداءُ لمن عصيتُ عواذلي   في حُبِّهِ لم أَخشَ من رُقبائِهِ

إن هذا البيت يتضافر معه البيت الثاني عشر من النص (ب) الذي يقول فيه:

لو قلت للدَّنف الحزين فديته   ممَّا به لأغرته بفدائهِ

مغيرا أسلوبه ومحولا إياه من الإخبار بالجملة الاسمية (نفسي الفداء لمن ...) إلى مخاطبة (العاذل/اللائم) بأسلوب الشرط وجوابه: (لو قلت ... لأغرته ...) مؤكدا بذلك وده وولاءه للحبيبة، التي بوصولنا إلى متن النص (ب) تُعطَى وظيفة جديدة وتتحول دلاليا من علامة على شيء مفتوح غير محدد _ فهي إما أن تكون حبيبة حقيقية أو تكون مجازا يستعمله الشاعر _ إلى علامة تشير إلى (سيف الدولة)[(١)]، الذي يدعو له في المتن بالوقاية والحفظ من (هوى العيون) وسحرها رحمة به، إذ يقول:

١٣- وقي الأمير هوى العيون فإنَّه   ما لا يزول ببأسه وسخائهِ

وإذ يقول أيضاً في الاستزادة[(٢)]:

٣- وبمهجتي يا عاذلي المَلِكُ الّذي   أسخطت كلَّ النَّاس في إرضائهِ

وبذلك يكون النص (ب) اللاحق قد تمثل النص (أ) السابق ومنحه وظائف ودلالات جديدة تنسجم مع سياق النص الجديد.

---

(١) فهو يخاطب الممدوح بمثل مخاطبة المحبوب كما يقول الثعالبي، فلغة الحب في المدح هي إحدى خصائص الشاعر كما يذكر د. محمد مندور. ينظر: يتيمة الدهر: ٢٣٧/١. النقد المنهجي عند العرب: ٣١١.

(٢) إذ أن سيف الدولة استزاده فزاده الشاعر بسبعة أبيات مطلعها:

عذل العواذل حول قلبِ التَّائه   وهوى الأحبَّة منه في سودائهِ

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٩.

إن التحويل النصي اتخذ وظيفة إبداعية في دراستنا هذه، إذ استطاع أن يحول دلالات النص النموذج إلى دلالات أخرى سواء أكانت متناقضة معها أم متضافرة، وأعطاها قيمة جديدة فنص المتنبي المتفرع منه هو نص متعدد القيم لأنه مكتوب على طرس سابق بعد محوه، فالنص الأحادي القيمة هو النص الذي لا يشير إلى نصوص أخرى، والنص النموذج هو الطرس الذي محيت كتابته ثم كتب عليه مرة أخرى.

الفصل الثاني

التّناص الداخلي

المبحث الأول

التناص الداخلي الذاتي الجزئي

وهو تعالق النص اللاحق مع مقاطع وأجزاء من نصوص المبدع الأخرى السابقة عليه أو المتزامنة معه، فدراسة النص اللاحق ستتم بوضعه داخل شبكة من العلاقات ضمن منظومة الشاعر النصوصية لفهمه وإدراكه وتأويله، فهي أشبه ما تكون بعلاقة الكلمات فيما بينها داخل النص التي لا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من كلمة إلى أخرى ضمن شبكة دلالية داخل منظومة النص ككل.

إن النص الشعري المختار نموذجاً للكشف عن هذا النوع من العلاقات التناصية، هو قصيدة المتنبي التي مطلعها(١):

١- حتّام نحن نساري النّجم في الظّلَمِ وما سراه على خفٍّ ولا قدمِ

يشير السياق التاريخي لهذا النص، بأن الشاعر كتبه سنة (٣٥٢هـ) من يوم الثلاثاء لتسع خلون من شعبان(٢)، أي بعد كتابته لقصائده في مرحلة الشباب والمرحلة التي سبقت لقاءه بسيف الدولة الحمداني أي ما بين سنة (٣٠٤-٣٣٧هـ) والتي بلغت (١٦٠) قصيدة، وبعد كتابة قصائده في سيف الدولة ما بين سنة (٣٣٧-٣٤٥هـ) التي بلغت (٧٣) قصيدة، وكذلك بعد تدوين قصائده في مصر في كنف كافور الإخشيدي ما بين سنة (٣٤٦-٣٥٠هـ) وحتى هربه منها وتنقله بين عدد من المدن حتى سنة (٣٥٢هـ) وهي السنة التي كُتِبَتْ فيها القصيدة، إذ بلغ عدد ما كتبه (٣١) قصيدة، أي أن حاصل جمع ما كتبه من القصائد السابقة على هذه القصيدة بلغ (٢٥٤) قصيدة، من مجموع قصائده في الديوان التي وصلت إلى (٢٨٠) قصيدة، فالنصوص الشعرية للشاعر السابقة لهذا النص كبيرة جداً، أدخلته في علاقات متشابكة تستحق الدراسة والكشف عن خفاياها ووظائفها في النص اللاحق.

يمكننا تقسيم النص اللاحق الخاضع للدراسة على أربعة مواضيع رئيسة وهو تقسيم إجرائي فحسب، وهي:

---

(١) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٣٣٥-٣٣٧.

(٢) ينظر: شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء ٤: ٢٨٥.

١- الحلـم والغربـة. ٢- الـزمن والسـلطة. ٣- نـبض الحيـاة. ٤-الصـراع بـين منطقين.

١- الحلم والغربة:

يبدأ النص بهذا المطلع:

١- حتّام نحن نساري الّنجم في الظّلَمِ وما سراه على خفٍ ولا قدمِ

الذي هو استفهام بـ " حتام " المشددة " التاء " عن سؤال مشدود في أعماق
الشاعر، مجهول الجواب يثير علامة استفهام استنكارية، مفاده: متى يتحقق حلم الشاعر ورؤيته للحياة في الواقع، وإلى متى ينتهي هذا الترحال والهجرة، وتلك الغربة؟ فهو سؤال يوحي ببعد المسافة بين (الحلم) الذي يشير إليه بعلامة " النجم " وبين (الواقع) الذي يشير إليه بعلامتي (الخف[١] والقدم) ويؤكد على لا يقينية الحلم ولا عينيته، وذلك بنفي علامتي الواقع وتنكيرهما، بقوله " وما سراه على خفٍ ولا قدم " أي أن الحلم لا يسري في واقعه ولا يتحقق.

إن التجمعات الصوتية لصوت (الميم) في هذا المطلع الذي يمثل روي القصيدة، أكدت تلك الدلالة، فمن صفاته الأساسية (الغنة) التي هي صوت حنون يشبه " صوت الغزالة إذا ضاع ولدها "[٢]، وينتظم معه صوتا (النون) و (التنوين) الذي هو نون ساكنة تلحق آخر الاسم لفظاً لا خطاً[٣] لتماثلهما معه في الصفة، فتراكمات تلك الأصوات ـ التي بلغت خمسة أصوات لصوت الميم، وستة أصوات لصوتي النون والتنوين ـ بصوتها الحنون وأنينها الذي يرمز لحنين الشاعر إلى حلمه الذي بعد عنه وطال سراه إليه، فهي منسجمة مع أجواء القصيدة ورابطة لأجزائها المختلفة، إذ تتكرر على مستوى كلية النص.

إن الحلم لا يعني الانفصال المطلق عن الواقع، سواء أكان فردياً أم جماعياً فهو يصدر عن بواعث شعورية حاضرة أو لا شعورية منسية، فهو مجهود ينتج عن معاناة صممية وفهم عميق لأحداث الحاضر والماضي يسعى إلى رسم صورة المستقبل، فهو رؤية وتصورات يمتلكها الشاعر عن الإنسان والزمن والسلطة والحياة، يبغي تحقيقها في الواقع إلاّ أنها تظل حلماً لبعدها عن المراد.

---

(١) الخف للبعير بمثابة القدم للإنسان، ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٨٦٨ (خفف).
(٢) كفاية المستفيد في فن التجويد، محي عبد القادر الخطيب: ٥٤.
(٣) ينظر: المفيد في شرح عمدة المجيد في النظم والتجويد: ١١١.

إن " الظُّلَمِ " يدل على الظُّلْمِ، التي جاءت بصيغة الجمع فهو ظُلُمٌ متعدد ومتنوع، يسري فيه الشاعر ولا يتوقف ـ فلا دنيا لمن أوقف أحلامه ولم يسعَ لتحقيقها ـ ويشق عليه منظره، فيشعره بالغربة ويوقعه بين قطبين يتجاذبانه هما:

الرؤية ⟸ واللاروئية / الحلم ⟸ واللاحلم

وهو ما يؤكده بقوله:

٢- ولا يحسّ بأجفانٍ يحسّ بها فقد الرّقاد غريبٌ بات لم ينم

فهو تصريف لما سبق[١]، إذ يشخص (النجم / الحلم) ويجعله لا يحس ولا يشعر ولا يتألم لأجل محبيه والمغتربين من أجله، فهو حبيب صاد عن محبه، يشير بذلك إلى عدم نبض حلمه بالحياة، وعدم تجذره في واقعه، وإنما هو لمح بعيد يتلألأ في طرف عينه، يفقد الشاعر رقاده ويجعله يعيش غربته لوحده، وكثيراً ما يتساءل الشاعر في مطالع قصائده، وهو مدرك لكثرة تساؤله وشكواه.

إن البيت الأول من النص يتناص مع أبيات سابقة عليه من نصوص الشاعر، فالبيت الأول اللاحق يتناص مع قوله[٢]:

٨- فما لي وللدنيا طلابي نجومها ومسعاي منها في شدوق[٣] الأراقم[٤]

والذي يدل على استفهام الشاعر استفهاماً استنكارياً تعجبياً من معاداة زمنه له ووقوفه ضد طموحه، فالدنيا لا تكتفي بعدم تحقيق حلمه في إدراك المجد الذي يشير إليه بعلامة (النجوم)[٥] بل تفرق بينه وبين حلمه بالنائبات السامة المحطمة له، إذ يقول: " ومسعاي منها في شدوق الأراقم " فمسعاه في فم أخبث

---

(١) التصرف: هو " أن يأتي الشاعر إلى معنى فيبرزه في عدة صور "، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري: ٥٨٢. معجم النقد العربي القديم: جزء ١: ٣٤٢.

(٢) من قصيدته التي مطلعها:

١- أنا لائمي إن كنت وقت اللوائم علمت بما بين تلك المعالم

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٣٢١-٣٢٣.

(٣) الشدق: جانب الفن، ينظر: لسان العرب: جزء ٢ / ٩٩ (شدق).

(٤) الأرقم: الحية التي فيها سواد وبياض وهي أخبثها، ينظر: المصدر نفسه: ج ١ / ١٢١٠-١٢١١ (رقم).

(٥) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٢: ٣٩٧.

الحيات، كناية عن الشدائد المهلكة التي تناله من دنياه، فهي تفرق بينه وبين حلمه الذي شكله بعلامة الحبيبة، هذه الحبيبة التي تصر الدنيا أن تجعل ديارها معالماً وآثاراً لكي تحزن الشاعر، إذ يقول:

١- أنا لائمي إن كنت وقت اللوائم   علمت بما بي بين تلك المعالم

ولذلك يناصب الشاعر الدنيا العداء أيضاً، إذ يقول:

١١- ومن عرف الأيام معرفتي بها   وبالناس روى رمحه غير راحم

إن مقصد ذلك البيت هو الإشارة لشدة النوائب التي نالت منه، وقوة عزمه على مجابهتها لتكون مقدمة للوصول إلى مدح الممدوح وهو الأمير أبو محمد الحسن بن طفج. ويتناص البيت الأول اللاحق كذلك مع قوله(١):

٣٩- تهوى بمنجرد ليست مذاهبه   للبس ثوب ومأكول ومشروب
٤٠- يرى النجوم بعيني من يحاولها   كأنها سلب في عين مسلوب

والذي يشير إلى أن المنجرد(٢) ـ إشارة للشاعر بأسلوب الالتفات ـ ليست أسفاره لأغراض نفعية وإنما لإدراك المعالي والغايات الكبيرة، التي يشير إليها بعلامة النجوم، والتي يراها بعيني من يحاول استرجاعها وجنيها لأنها جزء من ممتلكاته سلبت منه(٣)، فكيف يبصرها تضئ أحداقه وهي بعيدة ونائية عنه، إن مقصد هذا البيت هو الإشارة لقوة همته وعزمه، وأن مسابقته ومنافسته لأقرانه أصبحت جزءاً من شخصيته، وهو تعريض بكافور بأن لا يسيء الظن به، فلهذا يعوذ به من أن يكون محباً غير محبوب، إذ يقول:

٤٦- أنت الحبيب ولكني أعوذ به   من أن أكون محباً غير محبوب

إذن يمكن القول أن البيت الأول اللاحق يتشاكل مع البيت الثامن السابق في دلالته على السعي وراء النجوم / الحلم / الأمجاد، ودلالة معاداة الزمن للشاعر، ويتشاكل كذلك مع البيت الأربعين السابق في طلب المعالي، محولاً إياه من الإخبار إلى الاستفهام، إلاّ أن كل بيت له مقصده الخاص في نصه كما بينا.

إن الاستفهام عن زمن تحقق ذلك الحلم، وعن انتهاء السرى من حال إلى حال، سيكون بمثابة مقصد ظاهر محوري ينبني عليه النص وتتولد منه دلالاته،

---

(١) من قصيدته في كافور سنة (٣٤٦هـ)، والتي مطلعها:
من الجآذر في زي الأعاريب   حمر الحلى والمطايا والجلابيب
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٤٨-٥١.
(٢) المنجرد: هو الجاد في أموره، ينظر: لسان العرب: ج ١ / ٤٣٣ (جرد).
(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٥٥.

فالنص سيشكل ذلك الحلم ويحاول الإجابة عن ذلك الاستفهام بصورة شعرية تلميحية.

٢- الزمن والسلطة:

إن الحلم عندما لا يتحقق يصبح الشعور بسريان الزمن ومروره شعوراً رهيباً، فيغدو الشاعر مغترباً وضائعاً لهرم زمنه، إذ يقول في نصه اللاحق:

٣٨- وقت يضيع وعمر ليت مدته   في غير أمته من سالف الأمم
٣٩- أتى الزمان بنوه في شبيبته   فسرهم وأتيناه على الهرم

فزمن الشاعر الحاضر هو زمن الهرم والضعف، بينما الزمن الماضي الذي يحن إليه الشاعر وتصبو إليه نفسه، هو زمن الشباب والسعادة، فالزمن الماضي هو العصر الذهبي، حيث السلام والكمال، وهو زمن السعادة التي رفرفت على أرجاء المعمورة، وهي فكرة قديمة منذ واقعة هبوط آدم عليه السلام إلى الأرض هذه الواقعة التي ورد ذكرها في الأديان السماوية، ثم تداولتها الفلسفات القديمة وجسدتها بفكرة افتراضية تمثلت بهبوط النفس (الروح) إلى الجسد، والعلوم البدائية الأولى بفكرة مجيء الإنسان من الكواكب الأخرى، أما محاولات الإنسان اللاحقة فهي محاولات لمعالجة الهبوط من الأحسن إلى الأقل حسناً للوصول للتجديد والولادة أي أنه هبوط متفائل(١)، فزمن الشاعر الذي يرمز له بعلامة الشمس يفعل ضد ما يؤمل ويطمح، إذ يقول:

٣- تسود الشمس منا بيض أوجهنا   ولا تسود بيض العذر واللمم
٤- وكان حالهما في الحكم واحدة   لو احتكمنا من الدنيا إلى حكم

فهي تسود ما لا يرغب الشاعر بتسويده " بيض أوجهنا " التي هي علامة للحياة والحيوية والشباب التي تبغي بحرارتها القاسية إضمار جماله وقوته، ولا تسود " بيض العذر(٢) واللمم(٣) " فدلالة علامة البياض في هذا التركيب ضد دلالة علامة اللون الأبيض في التركيب السابق، فهي تشير للضعف والوهن الذي لا تؤازره الشمس / الزمن ليقوى ويستوي على سوقه لاقتران العلامة بالعذر واللمم، فهو زمن يكبل طموح الشباب ولا يطلقه فيشعر بضياع وقته وهدره، وبذلك يخفت جزء من حلمه على المستوى الذاتي والاجتماعي.

---

(١) ينظر: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، د. حسام الآلوسي: ٤٤. الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان: ٥٨-٥٩.
(٢) العذر: جانب اللحية، ينظر: لسان العرب: جزء ٢ / ٧١٨ (عذر).
(٣) اللمم: الشعر الذي يصل المنكب، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٣٩٢ (لمم).

إن البيتين (٣٨-٣٩) اللاحقين يتناصان مع الأبيات (١-٥) السابقة عليها التي يقول فيها[١]:

١- صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عنانا
٢- وتولوا بغصة كلهم منـ ـه وإن سر بعضهم أحيانا
٣- ربما تحسن الصنيع لياليـ ـه ولكن تكدر الاحسانا
٤- وكأنا لم يرض فينا بريب الـدَّ هر حتى أعانه من أعانا
٥- كلما أنبت الزمان قناة ركب المرء في القناة سنانا

إن هذه الأبيات تدل على أن فعل الزمن واحد حسب تخيل الشاعر، فهو زمن الغُصّة والصحبة الزائلة والصنيع المكدر، فهو الدهر المريب الذي يعينه أهله على الشر[٢]:

٥- كلما أنبت الزمان قناة[٣] ركب المرء في القناة سنانا[٤]

فكلما أنبت الزمان مصيبة ـ ويشير إليها بالعلامة النكرة " قناة " لتعظيم المصيبة وبيان شدتها ـ أعانه الإنسان متعمداً في مضرة أخيه الإنسان وظلمه، بتركيبه بالقناة سناناً ليقوى الطعن ويشتد، إن وظيفة هذه الأبيات هي التحريض على عدم التفاني من أجل مراد النفوس والحياة الميتة بالتهوين من سرور الزمن، وفي ذلك يقول:

ومراد النفوس أصغر من أن نتعادى فيه وأن نتفانى

ويتناص البيتان اللاحقان (٣٨-٣٩) كذلك مع قوله[٥]:

٥- تغير حالي والليالي بحالها وشبت وما شاب الزمان الغرانق[٦]

الذي يدل على دوران الزمن وتقلب أحواله بالشاعر حتى أوصله إلى المشيب، أما الزمن فهو الشاب الذي لا يسقط له ناب، فهو باقي ليشهد على فناء

---

(١) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٣٥٦-٣٥٧.
(٢) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤: ١٢٣.
(٣) القناة: عود الرمح، ينظر: لسان العرب: جزء ٣ / ١٧٨ (قنا).
(٤) السنان: الحديد الحاد المثلث الشكل والذي يركب فوق العود ليطعن به، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢ / ٢٢١ (سنن).
(٥) من قصيدته في مدح الحسين بن إسحاق التنوخي ومطلعها:
هو البين حتى ما تأنى الحزائق ويا قلب حتى أنت ممن أفارق
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ١٨٥-١٨٦.
(٦) الغرانق: الشاب، ينظر: لسان العرب: جزء ٢ / ٩٨٢ (غرنق).

جيل وبداية جيل جديد، فالناس يمضون بين عدة متضادات:

اجتماع ⟵ وفرقة / وميت ⟵ ومولود / وقال ⟵ ووامق

وهو باق بدورته بين الحياة والموت، إذ يقول:

٤- علـى ذا مضـى النـاس اجتمـاع وفرقـة   وميت ومولود وقال[١] ووامق[٢]

إن وظيفة هذا البيت ومقصده هو الإشارة إلى طبيعة الزمن وحاله الذي لا يتغير منذ بدء أول إنسان وحتى نهاية العالم، ليصبر بذلك على بين أحبته عنه، إن البيتين اللاحقين يصهران الأبيات السابقة (١-٥) والبيت (٥) السابق عليهما في حيزهما النصي، ويتحاوران مع الأبيات السابقة لينفيا كون الزمن زمناً منفرداً، وهو زمن الغصة والأسى الذي يضرس الناس ويطحنهم ويدور بهم وبأحوالهم ويبقى هو الشاب الذي لا يشيب، ويجعلان الزمن زمنين، زمن الماضي السعيد الشاب وزمن الحاضر الهرم الذي يضيع فيه الوقت، لأن الشاعر يعاني من الغربة في زمنه الحاضر فيدفعه هذا الشعور للحنين إلى الماضي السعيد. ويتناص البيتان (١+٣) مع قوله[٣]:

٢١- عقدت بالنجم طرفي في مفاوزه   وحر وجهي بحر الشمس إذ أفـلا

إن الشاعر عقد بصره بالنجم كناية عن السير ليلاً، وحر وجهه بحر الشمس معقود كناية عن سيره نهاراً وتحمله لمشاق السفر في المفاوز(٤)، فهو يشير لشدة تحمله الشدائد التي واجهته وطول الطريق الذي قطعه في المهمه(٥) وصولاً إلى الممدوح:

٢٠- كم مهمه قذف[٦] قلب الدليل به   قلب المحب قضاني بعدما مطلا

فقلب الدليل الذي يدل على الطريق هو كقلب المحب اضطراباً وخوفاً(٧) مع خبرته بذلك المهمه البعيد، الذي استطاع الشاعر أن يقطعه بعد طول سفره

---

(١) القال: المبغض، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٢٠٣ (قيل).

(٢) الوامق: المحب، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٦٣٥ (ومق).

(٣) من قصيدته في صباه يمدح سعيد بن عبد الله المنبجي ومطلعها:

حيا وأيسر ما قاسيت ما قتلا   والبين جار على ضعفي وما عدلا

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٢٣٨-٢٤٠.

(٤) ينظر: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح الواحدي: ٢٨.

(٥) المهمه: الفلاة الواسعة، ينظر: لسان العرب: جزء ٣ / ٨١١ (ممه).

(٦) القذف: البعيد، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٤٠ (قذف).

(٧) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ١: ٦٧.

ويتجاوزه إلى الممدوح: فالمطل استعارة لطول ذلك المهمه الذي اقتضى منه حاجته.

إن البيت الأول اللاحق يحول دلالة (عقد طرفه بالنجم) من الكناية عن سفره وترحاله ليلاً إلى علامة تشير إلى حلمه، مغيراً إياه من الإخبار إلى الاستفهام.

أما الشطر الأول من البيت الثالث اللاحق فيحول دلالة عقده حر وجهه بحر الشمس من الكناية إلى العلامة على تصوير فعل الزمن الجائر عليه.

*إن رجحان كفة السلطة الجائرة -كما يتخيل الشاعر- في واقعه السياسي وانعدام القوة العادلة القادرة على مواجهتها ـ التي سيادتها جزء من حلمه على مستوى السياسي ـ حول زمن الشاعر إلى الكهولة فجعله يعيش غربته السياسية، فالسلطة الأولى هي الواقع الكائن والثانية هي العدم والفناء، وفي ذلك يقول في نصه اللاحق:

١٥-	تخدى(١) الركاب بنا بيضاً	خضراً فراسنها(٣) في الرغل(٤)
١٦-	مشافرها(٢)	والينم(٥)
١٧-	معكومة(٦) بسياط القوم نضربها	عن منبت العشب نبغى منبت
١٨-	وأين منبته من بعد منبته	الكرم
١٩-	لا فاتك آخر في مصر نقصده	أبى شجاع قريع(٧) العرب والعجم
٢٠-	من لا تشابهه الأحياء في شيم	ولا له خلف في الناس كلهم
٢١-	عدمته وكأني سرت أطلبه	أمسى تشابهه الأموات في الرمم
٢٢-	مازلت أضحك إبلي كلما	فما تزيدني الدنيا على العدم
	نظرت	إلى من اختضبت أخفافها بدم
	أسيرها بين أصنام أشاهدها	ولا أشاهد فيها عفة الصنم

إن هذا المنظر الذي يشق على الشاعر رؤيته وتصوره، يشتت الشاعر بين:

المشاهدة ⟵ العدم

(١) تخدي: تسرع، ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٨٠١ (خدي).
(٢) المشافر: للبعير بمنزلة الشفير للإنسان، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢ / ٣٩٦ (شفر).
(٣) الفراسن: لحم خف البعير، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢ / ١١٣٥ (فرسن).
(٤) الرغل: نوع من النبات، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ١١٩٢ (رغل).
(٥) الينم: نوع من النبات، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٩٨٨ (ينم).
(٦) كعم البعير: شد فمه ليمنعه من الأكل، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٦٩٩ (كعم).
(٧) القريع: السيد، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٦٤ (قرع).

بين مشاهدة (الأصنام) رأي العين، علامة على السلطة الجائرة، وبين رؤية العدم لأبي (شجاع / فاتك) علامة على السلطة المنصفة، إذ يصفه بقوله (لا تشابهه الأحياء في شيم) ويشتق منها صفة أخرى في البيت نفسه (أمسى تشابهه الأموات في الرمم) فاللامشابهة يشتق منها نقيضها المشابهة ويشتق من الأحياء ضدها الأموات ويكرر الحرف (في) ليؤكد بذلك على تلاشيه وفنائه، إن ذلك المنظر يشعر الشاعر بمفارقة فعل زمنه حتى ضحكت إبله من هذا المشهد، أهذا الذي سارت نحوه ومنعها الشاعر من أجله من الرعي في منبت العشب والرغل والينم حتى ابيضت مشافرها، وتحمل الشاعر وناقته مصاعب السرى والرحيل وأهواله حتى اختضبت أخفافها بدم الشاعر من أجل لقائه؟!.

والسلطات الجائرة التي يشير إليها بمفردة (القوم) لم يدركوا رحيل الشاعر وتحوله عن الحياة الخصبة[١] من أجل الوصول إلى حلمه (منبت الكرم) الذي مطلته الدنيا به فما تزيده على العدم، بل توهموا أن عجز الشاعر هو الذي قربه إليهم[٢]، وفي ذلك يقول:

٢٧- توهم القوم أن العجز قربنا ... وفي التقرب ما يدعو إلى التهم
٢٨- ولم تزل قلة الإنصاف قاطعة ... بين الرجال ولو كانوا ذوي رحم

إن ذلك السرى يتشاكل مع التعبير عن سراه في مطلع القصيدة في مقوم سياقي واحد وهو عدم التحقق، فقوله " فما تزيدني الدنيا على العدم " مولد ومشتق من قوله " وما سراه على خف ولا قدم " أي عدم تحقق حلمه، كما يتناص البيت (٢٢) من النص اللاحق مع البيت (٥) من نصه السابق[٣] عليه:

٥- ولا أعاشر من أملاكهم أحداً ... إلاّ أحق بضرب الرأس من وثن

الذي يدل على أن ملوك زمن الشاعر أقل مرتبة من الأوثان بل هم " أحق بضرب الرأس من وثن " مشيراً لفساد جيله ومجتمعه بفساد ملوكه، ليستثني من ذلك الممدوح (القاضي الخصيبي) الذي ألقى عليه الكرام مكارمهم فهو ملتزم بها كالتزامه بفروض الشريعة الإسلامية وسننها، وفي ذلك يقول:

٢١- ألقى الكرام الإلى بادوا مكارمهم ... على الخصيبي عند الفرض والسنن

---

(١) ينظر: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح الواحدي: ٧٢٠.
(٢) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤: ٢٤٨.
(٣) من قصيدته في القاضي محمد الخصيبي في أنطاكية ومطلعها:
أفاضل الناس أغراض لذا الزمن ... يخلو من الهم أخلاهم من الفطن
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٣٤٩-٣٥١.

إن النص اللاحق يتعالق مع هذا الجزء من النص السابق في دلالة بيان فساد أولي الأمر فهم في النص السابق الأوثان وفي النص اللاحق الأصنام، ويختلف عنه في المقصد والتوظيف، ففي النص السابق تكون تلك الدلالة تمهيداً لاستثناء الممدوح كما أشرنا، في حين تكون في النص اللاحق إشارة لعدم تحقق حلمه على المستوى السياسي، كما يتعالق أيضاً مع دلالة الثورة على السلطة الفاسدة والتحريض على ذلك، إلاّ أن تلك الدلالة يلمح إليها بشكل شبه مستتر، وهو يلمح بذلك إلى قوله أيضاً[(١)]:

٣٥- وجنبني قرب السلاطين مقتها وما يقتضيني[(٢)] من جماجمها النسر

إن هذا التصوير لسير الشاعر بين الأصنام ومشاهدة فسادها، وشعوره بمفارقة فعل الزمن الساخر، يوحي بمقته للسلاطين والدعوة إلى الثورة عليهم، وهو بذلك يلمح إلى البيت السابق (٣٥) الذي يدل على أن الشاعر يتجنب السلاطين لكرهه إياهم، ولذلك يدعو للثورة عليهم وقتلهم، فالنسر يطالبه بجماجمهم فهي كناية عن ذلك الكره إلاّ أنه يوظفه بوصفه تمهيداً لاستثناء ممدوحه من جملة السلاطين والناس، وإذ يشير لذلك بقوله:

٤١- أزالت بك الأيام عتبى كأنما بنوها لها ذنب وأنت لها عذر

ويتناص البيتان (١٦+٢٧) من نصه اللاحق مع بيتين من نص سابق، إذ يلمح قوله في البيت (١٦) اللاحق " عن منبت العشب نبغي منبت الكرم " إلى قوله في سيف الدولة[(٣)]:

٢- وما منزل اللذات عندي بمنزل إذا لم أبجل عنده وأكرم

ويلمح قوله " توهم القوم أن العجز قربنا " إلى قوله من النص نفسه:

٨- إذا ساء فعل المرء ساءت ظنونه وصدق ما يعتاده من توهم

---

(١) من قصيدته في مدح علي بن أحمد الأنطاكي ومطلعها:

أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر وحيداً وما قولي كذا ومعي الصبر

المصدر نفسه: ١٤١-١٤٣.

(٢) يقتضيني: يطالبني، ينظر: لسان العرب: جزء ٣ / ١١٢ (قضي).

(٣) من قصيدته في كافور سنة (٣٤٧هـ) ومطلعها:

فراق ومن فارقت غير مذمم وأم ومن يممت خير ميمم

ديوان المتنبي، تحقيق الخزرجي: ٣٢٨-٣٣٠.

التي تشترك جميعها بالتعريض بكافور، وبسيف الدولة أيضاً، الذي أساء الظن بالشاعر وصدق قول أعدائه وأظهر له العداوة بسبب ما يتوهمه فيه، وفي ذلك يقول:

٩- وعادى محبيه بقول عداته   وأصبح في ليل من الشك مظلم

*إن انعدام السلطة العادلة وسيادة السلطة المناقضة لها يؤدي إلى خلخلة الأنظمة الاجتماعية وتغير عدد من مفاهيمها وسلوكياتها، كما أن فساد الأنظمة الاجتماعية يقود إلى سيادة الاضطهاد السلطوي وتحكمهم بالمواقف المصيرية، أي أن العلاقة عكسية، مما يؤدي إلى أن يعيش الشاعر غربته الاجتماعية لعدم تحقق حلمه على المستوى الاجتماعي وفي ذلك يقول ضمن نصه اللاحق:

٣٣- ولا تشك إلى خلق فتشمته   شكوى الجريح إلى الغربان والرخم[1]
٣٤- وكن على حذر، للناس تستره   ولا يغرك منهم ثغر مبتسم
٣٥- غاض الوفاء فما تلقاه في عدة   وأعوز الصدق في الإخبار والقسم

إن قوله " ولا يغرك منهم ثغر مبتسم " يلمح بصورة شبه مستترة لقوله[2]:

١٨- إذا نظرت نيوب الليث بارزة   فلا تظنن أن الليث مبتسم

إن هذه الجملة الشرطية المكونة من فعل الشرط وأداته " إذا نظرت... " وجواب الشرط المقترن بالفاء " فلا تظنن... " هي مثل يضربه الشاعر للجاهل به الذي يخاطبه بقوله:

١٧- وجاهل مده في جهله ضحكي   حتى أتته يد فراسة وفم

أي يد تبطش به وتقطعه وفم يفترسه وهي كناية عن النيل من عدوه بعد الحلم عليه وإمهاله، ويدل ذلك المثل على عدم الاغترار بظواهر الأمور، فرؤية أنياب الليث البارزة قد لا تدل على الابتسام بل قد تدل على التهيؤ للافتراس[3]، فالنظر لا يؤدي إلى اليقين، وإنما لابد من البصيرة للولوج إلى بواطن الأمور، وهو يشير بذلك إلى حلمه على الجاهل وصبره عليه، فالبيت اللاحق يتعالق مع

(١) الرخم: طائر من الجوارح، ينظر: لسان العرب: جزء ١: ١١٤٧ (رخم)
(٢) من قصيدته في معاتبة سيف الدولة ومطلعها:
واحر قلباه ممن قلبه شبم   ومن بجسمي وحالي عنده سقم
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٢٨٥-٢٨٧.
(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٣: ٢٥٤.

هذا البيت السابق، مشيراً من خلاله إلى مخاطبة الشاعر نفسه بأسلوب الالتفات بعدم الاغترار بابتسامة الناس فقد تكون ابتسامة أنياب الليث التي تريد افتراسه، فكن على حذر من الناس واستر ذلك الحذر عنهم مسايرة لهم، فوظيفة هذا البيت الإشارة لفساد الأنظمة الاجتماعية وسلوكيات الناس بسبب فساد السلطة، أي إنها تختلف عن وظيفة البيت السابق الذي يتناص مع دلالته.

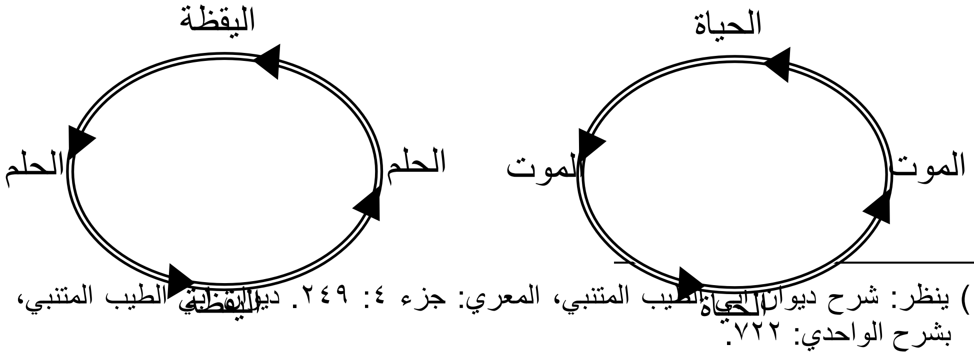
٣- نبض الحياة:

يبدأ الشاعر قصيدته بذكر الزمن وينهيها بذكره، فهو رهين الزمنين، زمن الاستفهام عن المستقبل الذي يحلم بتشكيله وزمن التمني والحنين للماضي، إلاّ أن هذا القيد ما ينفك ينخرق ليتساقط، ولا يتساقط الشاعر كورقة ذابلة في جوف الريح، ولا يمحو رسمه من لوحة الحياة، بل يثبت ويصبر على ما يبصره من إخفاقات على المستوى الذاتي والسياسي والاجتماعي لأنه يمتلك رؤية للحياة والزمن، إذ يقول:

٣٢- هون على بصر ما شق منظره فإنما يقظات العين كالحلم

فالحركة والصيرورة والتغير هي سنة الحياة والكون، للتدافع القائم بين الموجب والسالب والليل والنهار والحياة والموت، فهي حركة دائرية تدور خلالها الأحداث والأحلام دواليك، مفضية بها إلى التغير لعدم أزليتها وأبديتها فجوهرها قائم على الفناء، فما أصبح عياناً مشاهداً في الواقع يمسي طيفاً وخيالاً بعد ذلك، وما كان حلماً بعيداً يصير يقظة وعياناً، فدوام الحال محال، فدورة الزمن مستمرة، فجميع يقظات العين كالحلم سوف تتلاشى[١] وجميع الأحلام كيقظات العين سوف تتحقق، وذلك بعكس النتيجة.

إن جوهر هذا الصراع والدوران تفاؤلي لإقراره بالتطور والتغير لولادة الجديد وتجاوز القديم وهذا ما يعد من الآراء الأصلية في المعارف الفلسفية والنفسية، ويمكن توضيحه بالخطاطة الآتية:



(١) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤: ٢٤٩. ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح الواحدي: ٧٢٢.

إن هذه الرؤية هي الخيط الحريري الشفاف الذي يشير إلى إجابة استفهامه الذي بدأ القصيدة به، فالحلم لابد أن يصبح يقظة وشعوره بالغربة لابد أن ينتهي، فيتحول الزمن إلى زمن السعادة والحياة فهون على بصرٍ ما شق منظره.

إن الشطر الأول من هذا البيت يلمح بصورة شبه مستترة إلى قوله في نص سابق(١):

٣٦- وإني رأيت الضر أحسن منظراً   وأهون من مرأى صغير به كبر

فهو من بعض ما شق على بصره منظره ورؤيته، والذي يدل على أن الضر أحسن وأهون منظراً من رؤية الصغير المتكبر، يشير بذلك لنقده للسلاطين والسلطات السياسية في زمنه، ويلمح كذلك إلى قوله(٢):

١١- كلام أكثر من تلقى ومنظره   مما يشق على الآذان والحدق

فهو من بعض ما شق على بصره وعلى سمعه أيضاً، موظفاً إياه في نقد جيله وسلطة زمنه المتمثلة في هذا النص السابق بـ (إسحاق / ابن كيغلغ)، ويتناص الشطر الثاني من البيت السابق " فإنما يقظات العين كالحلم " مع قوله(٣):

٤- على ذا مضى الناس اجتماع وفرقة   وميت ومولود وقال ووامق
٥- تغير حالي والليالي بحالها   وشبت وما شاب الزمان الغرانق

والذي يدل على أن فعل الزمن ثابت ومفطور على تقلب أحواله بالناس بحركة دائرية لا تتغير، ولا تشيب بل هي دائمة الشباب والحيوية، وحرف الواو يشير إلى ترابط وتعاقب أحوال الناس بين:

اجتماع ⟵ وفرقة / وميت ⟵ ومولود / وقال ⟵ ووامق

---

(١) من قصيدته التي مطلعها:
أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر   وحيداً وما قولي كذا ومعي الصبر
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ١٤١-١٤٣.
(٢) من قصيدته في هجاء إسحاق بن كيغلغ ومطلعها:
قالوا لنا: مات إسحاق فقلت لهم   هذا الدواء الذي يشفي من الحمق
المصدر نفسه: ١٩٠.
(٣) من قصيدته التي مطلعها:
هو البين حتى ماتأنى الحزائق   ويا قلبي حتى أنت ممن أفارق
المصدر نفسه: ١٨٦-١٨٧.

أي بين الحياة والموت، وتغير بذلك حياة الشاعر وأحواله، فهو يوظف هذا البيت للإشارة لطبيعة الزمن لكي يصبر على فراق الأحبة الذين أشار إليهم في مطلع قصيدته، ويتناص أيضاً مع قوله في نص سابق(١):

٤- نصيبك في حياتك من حبيب   نصيبك في منامك من خيال

ويدل على أن نصيب العاشق من حبيبته ووصالها قصير وزائل، كنصيب الإنسان من خيال الحبيبة في الحلم، فالأول يقطعه الافتراق والثاني يتلاشى بالاستيقاظ والانتباه، والحبيبة هي علامة على عشق الدنيا وحب الحياة وذلك لقوله في النص نفسه:

٣- ومن لم يعشق الدنيا قديماً   ولكن لا سبيل إلى الوصال

إن سياق النص يشير إلى دلالة رثاء والدة سيف الدولة، فوظيفة البيت الصبر والتسليم بقضاء الله عز وجل، فالحياة قصيرة الأجل وقليلة الوصال، ويتناص الشطر الثاني اللاحق أيضاً مع قوله(٢):

١٦- أنا مبصر وأظن أني نائم   من كان يحلم بالإله فأحلما
١٧- كبر العيان علي حتى إنه   صار اليقين من العيان توهما

ويدل على أن العيان قد كبر على الشاعر فاستعظم ما يبصره حتى ظن وصار الإبصار واليقين من العيان لديه حلماً وتوهماً، إلاّ إنه يؤكد الإبصار باستفهامه التعجبي " من كان يحلم بالإله فأحلما " إن الشاعر يوظف هذين البيتين في نصه السابق للإشارة إلى صفات وأفعال ممدوحه، أما في النص اللاحق فهو يوجز ذلك الإطناب في البيتين، في نصف بيت ليشير من خلاله لدورة الزمن كما بيناها، فهو يتباين عنهما في عدم تأكيد الإبصار ونفي الحلم، بل يترك المعادلة دائرة بين اليقظة والحلم، والحلم واليقظة لاختلاف المقصد والوظيفة.

*إن الشاعر ـ فضلاً عن رؤيته تلك ـ يطلق طاقته الكامنة ويذر نفسه تأخذ وسعها وتظهر جلدها وعزمها على التغيير بالفعل وعدم الاستسلام، فيواجه الأحداث السياسية والاجتماعية والنفسية المحطمة للإنسان وطموحه بصبر على ضررها، وفي ذلك يقول في نصه اللاحق متعجباً من طاقته وطبيعة نفسه:

---

(١) من قصيدته في رثاء والدة سيف الدولة سنة (٣٣٧هـ) ومطلعها:
نعد المشرفية والعوالي   وتقتلنا المنون بلا قتال
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٢٠١-٢٠٤.

(٢) من قصيدته في صباه يمدح إنساناً أراد أن يستكشف عن مذهبه ومطلعها:
كفيّ أراني ويك لومك ألوما   هم أقام على فؤاد أنجما
المصدر نفسه: ٣٠٠-٣٠١.

٣٦- سبحان خالق نفسي كيف لذتها فيما النفوس تراه غاية الألم
٣٧- الدهر يعجب من حملى نوائبه وصبر جسمي على أحداثه الحطم

إن تلذذ نفس الشاعر بغاية الألم، يلمح بصورة شبه مستترة لقوله[١]:

٣١- إلف هذا الهواء أوقع في الأنـ ـفس أن الحمام مر المذاق
٣٢- والأسى قبل فرقة الروح عجز والأسى لا يكون بعد الفراق

فهي تخالف الأنفس التي تجد الحمام / الموت مر المذاق وتحزن لذلك، لتعودها وألفها لهذه الحياة[٢] جعلها لا تبصر الحقيقة التي رآها الشاعر، فهو الذي رأى وشعر، ولهذا يسبح متعجباً من طبيعة خلق نفسه التي تتلذذ بالألم، قاصداً بذلك بيان تحمله للنوائب والأحداث المحطمة التي مرت عليه وساء له مشاهدتها من أجل تحقيق حلمه، أما وظيفة القول السابق فهي الإشارة لجبن أعداء أبى العشائر عنه وشجاعته والتحريض على الإقدام وضرب الهام وطعن الفيالق والصبر، على جمامها وعدم الحزن والعجز، كإقدام أبى العشائر الذي يصفه:

١٤- ضارب الهام في الغبار وما ير هب أن يشرب الذي هو ساقي

*إن النص اللاحق للشاعر المتناص مع النصوص السابقة يعبر عن عشق الشاعر للحياة وإن طغى الزمن وبعد الحلم وطالت الغربة، فهو يسافر حاملاً معه (الماء) سر الحياة والأصل الذي خلقت منه ومصدر القوة والحركة والفعل الذي يستمد منه العزم على التغيير وطلب الحلم، وفي ذلك يقول:

٥- ونترك الماء لا ينفك من سفر ما سار في الغيم منه سار في الأدم[٣]

فالماء علامة دينية وفلسفية، توحي في هذا النص على القوة والعزم، فما سار من ذلك العزم في طلب (الغيم) علامة على النقاء والعلو والحياة العزيزة، سار في (الأدم) علامة على الجسد والنفس، ليعطيها الأمل والإصرار على الوصول، فالماء / العزم لا ينفك من سفر وتجدد لأن الركود علامة الآسن من

---

(١) من قصيدته في مدح أبي العشائر ومطلعها:
أتراها لكثرة العشاق تحسب الدمع خلقة في المآقى
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ١٩١-١٩٣.
(٢) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٢: ٤٩٢.
(٣) الأدمة: باطن الجلد الذي يلي اللحم والبشرة ظاهرها وهو خاص بالإنسان، ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٣٥ (أدم).

الماء المتوقف عن الحركة وعلامة الموت، فلا دنيا لمن وقف[١]، كما أن الشاعر لا يبغض العيس لكثرة تكليفها السفر في طلب الغيم، بل هو يجدد بذلك عزائمه وحياته بوقاية قلبه وجسمه من الحزن والسقم بنقله من مكان إلى مكان[٢]، وفي ذلك يقول:

٦- لا أبغض العيس لكني وقيت بها ... قلبي من الحزن أو جسمي من السقم

٧- طردت من مصر أيديها بأرجلها ... حتى مرقن بنا من جوش والعلم

ويلمح قوله " أو جسمي من السقم " بصورة شبه مستترة إلى قوله[٣]:

١- واحتمال الأذى ورؤية جانيـ ... ـه غذاء تضوى به الأجسام

فهو يكثر الترحال ليقي روحه ويمنعها من هذا الغذاء الذي لا تتحمله، وهو احتمال الأذى ورؤية جانيه من السلطات الجائرة / الأصنام التي يشاهد تكبرها وتعاليها، وليس له القدرة على رد أذاها، فهو غذاء يؤذي الأرواح الأبية ويميتها فتضوي الأجسام وتسقم بسببه، وبذلك تختلف وظيفة البيت السابق في نصه عن هذه الوظيفة اللاحقة، في كون الشاعر يحض على الثورة والقتال والإشادة بصفات ممدوحه، الذي لا يضام ولا يترك ثأراً إلاّ أدركه، بخلاف الأنفس ذات التصورات المقعرة التي ترى ذلك الاحتمال للأذى حِلماً لضعفها وتخاذلها:

٥- كل حلم أتى بغير اقتدار ... حجة لاجئ إليها اللئام

ويشير البيت السادس اللاحق بأكمله أيضاً إلى قوله[٤]:

---

(١) استخدم الشاعر علامة (ماء) في عدد من قصائده للدلالة على الحياة والقوة كقوله في مطلع قصيدته:

أريقك أم ماء الغمامة أم خمر ... بفي برود وهو في كبدي جمر

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ١٣٣. وقوله:

يريك مخبره أضعاف منظره ... بين الرجال وفيها الماء والآل

المصدر نفسه: ٢٦٦. والقصيدة في مدح أبي شجاع.

(٢) و (كشف) الشاعر عن هذا المعنى في قصيدته التي ودع بها ابن العميد سنة (٣٥٤هـ) إذ يقول:

تبدل أيامي وعيشي ومنزلي ... نجائب لا يفكرن في النحس والسعد

المصدر نفسه: ١١٤. والكشف هو إبراز المعنى وإظهاره بعد أن كان فيه شيء من الخفاء، ينظر: حلية المحاضرة في صناعة الشعر: جزء ٢ / ٩٠. العمدة: جزء ٢ / ٢٩٠.

(٣) من قصيدته في مدح أبي الحسين علي الخراساني، مطلعها:

لا افتخار إلا لمن لا يضام ... مدرك أو محارب لا ينام

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٣١٦-٣١٨.

(٤) من قصيدته بعد خروجه من مصر والتي مطلعها:

ألا كل ماشية الخيزلي ... فدا كل ماشية الهيذبي

٣- ولكـــــنهن حبــــال الحيـــــاة وكيـــد العـــداة ومـــيط[1] الأذى

فالشاعر لا يبغض العيس بكثرة سفره عليها، بل يقي بها قلبه من الحزن وجسمه من السقم، لأنها أسباب الحياة[2] وكيد العداة ودفع الأذى عنه، فتجدد بذلك حياته.

أما مقصد البيت (٣) السابق في نصه، فهو الإشارة إلى حب الشاعر لمشي الناقة، التي نجته من كافور وأخرجته من مصر، فكادت أعدائه ودفعت عنه الأذى وجددت وصله بالحياة.

*ويهون من غربة الشاعر ـ فضلاً عن رؤيته للحياة والزمن ـ (غلمة) وهم كناية عن أعوانه ومحبيه الذين يعينوه على ما يبغي من المطالب العظام مخاطرين بأرواحهم من أجل ذلك ويصفهم بقوله:

٩- في غلمة أخطروا أرواحهم ورضوا بمـا لقـين رضـا الأيسـار بـالزلمِ
١٠- تبـدو لنـا كلمـا ألقـوا عمـائمهم عمـائم خلقـت سـوداً بـلا لـثم[4]
١١- بيض العوارض[5] طعانون من لحقوا مـن الفـوارس شـلالون[6] للـنعم
١٢- قـد بلغـوا بقنـاهم فـوق طاقتـه ولـيس يبلـغ مـا فـيهم مـن الهمـم
١٣- فـــي الجاهليـــة إلاّ أن أنفســـهم من طيبهن بـه فـي الأشـهر الحـرم

١٤- ناشوا[3] الرماح وكانت غير ناطقة فعلموها صياح الطير في البهم[4]

إن البيت التاسع يتناص مع قوله[5]:

٩- وحيـد مـن الخـلان فـي كـل بلـدة إذا عظـم المطلـوب قـل المسـاعد

فهو يتناص معه في علاقة تخالف وتضاد، فالشاعر في المقطع اللاحق ليس وحيداً من الخلان كما في المقطع السابق، بل هو في غلمة صفتهم أنهم يخطرون

المصدر نفسه: ١٦-١٨.
(١) الميط: الدفع، ينظر: لسان العرب: جزء ٣ / ١٠١٤ (ميط).
(٢) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤: ١٩١.
(٤) العمائم السود بلا لثم: هي كناية عن شعرهم الطويل والذي يدل على الحيوية والشباب والقوة.
(٥) بيض العوارض كناية عن مردهم وشبابهم.
(٦) شلالون للنعم: مطاردون للإبل، ينظر: لسان العرب: جزء ٢ / ٧٦٧ (شلل).
(٣) ناشوا: تناولوا، ينظر: لسان العرب: جزء ٣ / ٥٦٠ (ناش).
(٤) البهم: الشجاع الذي لا يدرى من أين يؤتى، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٢٨٠ (بهم). والشطر الثاني من البيت هو كناية عن نيلهم من الشجعان وتمزيق أجسادهم بالرماح حتى غدت كأنها طير جارحة تنهش أعضائهم وتصدر صياح الظفر.
(٥) من قصيدته في مدح سيف الدولة ومطلعها:
عواذل ذات الخال في حواسد وإن ضجيع الخوذ مني لماجد
ديوان المتنبي، الحزرجي: ٧٤-٧٦.

أرواحهم ويرضون " رضى الأبسار بالزلم " كناية عن شجاعتهم فهم يرضون بما يقع لهم بالغيب ولا يهابون المجهول، وليست صفتهم " إذا عظم المطلوب قل المساعد " والتي يقصد من خلالها في نصه السابق الإشادة بصفاته الذاتية، والتعبير عن شخصيته القوية وعظم مطلوبه الذي يبغي الوصول إليه حتى ولو سار وحيداً وقد تخاذل عنه الخلان وكثر عواذله وقل المساعد، ويتناص البيت الثالث عشر من النص اللاحق مع ثلاثة أجزاء من نصوص سابقة على نصه، الأول قوله(١):

٣٠- وفي أكفهم النار التي عبدت قبل المجوس إلى ذا اليوم تضطرم
٣١- هندية إن تصغر معشراً صغروا بحدها أو تعظم معشراً عظموا

والثاني قوله(٢):

٢٣- شيخٍ يرى الصَّلوات الخمس نافلةً ويستحيلُّ دم الحجَّاج في الحرمِ

والثالث قوله(٣):

١٧- وعوارٍ لوامعٌ دينها الحِلُّ ولكنَّ زيَّها الإحرامُ

إن جميع الأبيات السابقة تصور فعل السيف وتصفه بأنه جاهلي الطعن والقتل إلاّ أنها تأتي بصور وعلامات وتراكيب بلاغية ونحوية مختلفة، فالجزء الأول من تلك الأبيات يصور السيف بصورة استعارية تمثيلية، فهو النار التي عبدت قبل نار المجوس(٤) وهي تضطرم لحد اليوم، ولم تخبو وتتلاش كانطفاء نار المجوس بولادة الرسول(ﷺ)، أي أنها تمتاز عنها بصفتين بالسبق بالعبادة وبالاضطرام، إن وظيفة هذا البيت ومقصده في نصه السابق هو تصوير القوة العسكرية لسيف الدولة وتمكنها من أعدائه، فهي إن تصغر قوماً يصغرون وإن تعظمهم يعظمون لقدرتها وسطوتها.

---

(١) من قصيدته في سيف الدولة سنة (٣٤٥هـ) مطلعها:
عقبى اليمين على عقبى الوغى ندم ماذا يزيدك في إقدامك القسم
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٢٩٧-٣٠٠.

(٢) من قصيدته في صباه يعبر فيها عن نفسه، مطلعها:
ضيفٌ ألمَّ برأسي غير محتشم والسَّيف أحسن فعلاً منه بالِلّمِ
المصدر نفسه: ٣٠٢-٣٠٤.

(٣) من قصيدته في مدح أبي الحسين الخراساني، مطلعها:
لا افتخارٌ إلاَّ لمن لا يضام مدركٍ أو محاربٍ لا ينامُ
المصدر نفسه: ٣١٦-٣١٨.

(٤) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٣: ٥٥٣-٥٥٤.

أما الجزء الثاني فيصور السيف بأسلوب الكناية إذ يتحول إلى (شيخ) جاهلي الفعل يستحيل دم الحُجاج في الحرم المكي ويرى الصلوات الخمس المفروضة نافلة، إن مقصد هذا البيت ووظيفته في نصه السابق هي الدلالة على أعوان الشاعر في خوض المعركة التي طالما انتظر قيامها، وفي ذلك يقول:

١٨- لقد تصبرت حتى لات[١] مصطبر	فالآن أقحم[٢] حتى لات مقتحم
١٩- لأتركن وجوه الخيل ساهمة[٣]	والحرب أقوم من ساق على قدم
٢٢- بكل منصلت[٤] ما زال منتظري	حتى أدلت[٥] له من دولة الخدم

أما الجزء الثالث فيصور السيف بأسلوب الكناية كذلك فهي عوار لوامع دينها الحل كناية عن فعلها واستباحتها لدم الأعداء فهو حلال الهدر، ثم يستدرك ليزيدها صفة أخرى بقوله (ولكن زيها الإحرام) كناية عن استمرارية شهرها في وجوه الأعداء حتى لا ترى إلا عوار عن جفنها كزي الإحرام[٦]، وظيفة هذا البيت في نصه السابق هو الدلالة على قوة جيش ممدوحه الذي يحميه من أعدائه والتي تأتي من قوة الممدوح نفسه.

إن البيت الثالث عشر من النص اللاحق يصهر جميع تلك الصور في فضائه النصي ويتعالق متضافراً مع دلالاتها، ويحول التصوير والوصف من السيف إلى الغلمة، فهم في الجاهلية لقوتهم وشدتهم وتمرسهم في القتال إذ لا يرعون في عدو مقاتل إلاً ولا ذمة، ثم يستثني ليزيدهم صفة أخرى فهم متمتعون بطيب القتال لعدم شعورهم بالإثم وشعورهم بالأجر والثواب كأن أنفسهم في الأشهر الحرم[٧]، فمقصد هذا البيت اللاحق يختلف عن المقاصد السابقة إذ يوظفه في الدلالة على شجاعة أعوانه وأصحابه الذين يحبونه ويعينوه في غربته.

---

(١) لات: ليس، ينظر: لسان العرب: جزء ٣ / ٣٢٦ (لات).
(٢) أقحم: أي أورد نفسي مهالك الحرب، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٢٥٠ (قحم).
(٣) ساهمة: متغيرة لما يلحقها من شدائد المعركة، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢ / ٢٣٠ (سهم).
(٤) المنصلت: الماضي في الأمور ويقصد به السيف، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢ / ٤٦٢ (صلت).
(٥) أدلت: أي حتى جعلت له الدولة وأخذتها ممن لا يستحقها، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ١٠٠٦ (دلل).
(٦) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٢: ٢٢٦.
(٧) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٤: ٢٤٣. ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح الواحدي: ٧١٩.

٤- الصراع بين منطقين:

إن المعوقات والأحداث المحطمة التي واجهها الشاعر بسبب فعل زمنه والسلطات السياسية والاجتماعية التي عبر عنها في النص، قادته إلى إجراء محاورة بينه وبين قلمه ـ علامة العقل ـ، إذ يقول:

٢٣- حتى رجعت وأقلامي قوائل لي المجد للسيف ليس المجد للقلم
٢٤- أكتب بنا أبداً بعد الكتاب به فإنما نحن للأسياف كالخدم
٢٥- أسمعتني ودوائي ما أشرت به فإن غفلت فدائي قلة الفهم
٢٦- من اقتضى بسوى الهندى حاجته أجاب كل سؤال عن هل بلم[١]

فالشاعر يخرج بنتيجة مسلم بها، هي خوض ذلك الصراع بمنطق (السيف) علامة على القوة لا بمنطق (القلم) علامة على العقل، فالمجد في هذا الزمن له لا لسواه ثم يأتي الفعل للقلم بعده، ولهذا يرغب في تحطيم الأصنام التي زارها وشاهدها وقتالها، وفي ذلك يقول:

٢٩- فلا زيارة إلاّ أن تزورهم أيد نشأن مع المصقولة الخذم[٢]
٣٠- من كل قاضية بالموت شفرته ما بين منتقم منه ومنتقم
٣١- صنا قوائمها عنهم فما وقعت مواقع اللؤم في الأيدي ولا الكزم[٣]

إن هذه الأبيات جميعها تصهر في فضائها النصي وتتعالق مع قوله[٤]:

٢٨- ومن طلب الفتح الجليل فإنما مفاتيحه البيض الخفاف الصوارم

ويدل على أن القوة التي يشير إليها بعلامة البيض الخفاف الصوارم، هي التي تأتي بالنصر والفتح الجليل، الذي يصوره بصورة الزفاف رامزاً إليه بعلامة (العروس) التي لا تزف لمحبوبها إلاّ بنثر الدراهم الذهبية فوقها، ودراهمها قتل الأعداء ونثرهم، إذ يقول:

---

(١) أي هل أدركت حاجتك؟ لم أدرك حاجتي، ينظر: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح الواحدي: ٧٢٥.

(٢) الخذم: القاطعة، ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٨٠٣ (خذم).

(٣) الكزم: قصر اليد وعدم القدرة على النيل من الخصم، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٢٥٣ (كزم).

(٤) من قصيدته في مدح سيف الدولة لبناء قلعة الحدث في بلاد الروم وانتصاره عليهم سنة (٣٤٣هـ)، مطلعها:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٢٨٩-٢٩١.

٢٩- نثـرتهم فـوق الأحيـدب[١] نثـرة كمـا نثـرت فـوق العـروس الـدراهم

فالعروس لن تزف إليه والحلم يبقى حلماً ما لم يسع لتحقيقه، فالحلم هو المقصد المحوري والمولد الذي تولدت منه دلالات النص اللاحق، وهذا النص المركزي اللاحق استطاع أن يحتفظ بزيادة المعنى بعد تمثله لنصوص الشاعر السابقة عليه وتحويلها وإعطائها قيمة ووظيفة جديدة.

---

(١) الأحيدب: جبل في بلاد الروم بنى عليه سيف الدولة قلعة الحدث وجرت عليه المعركة بينه وبين الدمستق قائد الروم سنة (٣٤٣هـ)، ينظر: شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء ٤ / ٩٤، ١٠٤.

المبحث الثاني

التناص الداخلي الذاتي الكلي

ويتمثل بمناقضة المتنبي لقصيدته التي سأرمز لها بالحرف (أ) بقصيدته التي سأرمز لها بالحرف (ب)، فقد ناقض المتنبي وخالف بقصيدته (ب) التي مطلعها [١]:

أيـــا خـــدَّد الله وردَ الخـــدود وقـــدَّ قـــدود الحســـان القـــدودِ

قصيدته (أ) التي مطلعها[٢]:

كـــم قتيـــلٍ كمـــا قُتِلـــتُ شـــهيدٍ ببيـــاض الطّلـــى وورد الخـــدودِ

إن مفهوم هذه النقيضة يختلف عن مفهوم النقائض المعروفة، فالنص الأصل (النموذج) (أ) الذي يحاكيه النص المتفرع عنه (ب) محاكاة ساخرة لم يأت نصاً خارجياً ينتمي لكاتب آخر بل جاء من نصوص الشاعر نفسها، فالمناقضة تقع بين نصين من نصوص الشاعر ذاته، فضلاً عن أنهما لم يأتيا على الوزن نفسه وإن توحدا بروي الدال المكسورة وقافية المتواتر[٣]، فالنص الأصل أتى على البحر الخفيف أما النص المتفرع عنه فقد جاء على تفعيلات البحر المتقارب.

وبذلك يمكن القول أن التناص الكلي أو التحويل النصي بمصطلحات جينيت، لا يقتصر على النصوص الخارجية بل يشمل أيضاً النصوص الداخلية، كما نجد في هذه النقيضة، التي يمكن تقسيمها تقسيماً إجرائياً فقط على موضوعين رئيسين:

أ- الحسان والواقع.

ب-أزمة الشاعر وتحرره من العبودية.

---

(١) ديوان المتنبي، الخزرجي: ٨٧-٨٩.

(٢) المصدر نفسه: ٨٢-٨٤.

(٣) وهي القافية المتكونة من حرف واحد بين ساكنين، ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: ٢١٣، ٢٦٩.

أ- الحسان والواقع:

إن السياق التاريخي للنصين يشير إلى أنهما كتبا في المرحلة الشعرية التي سبقت القصائد التي قالها في سيف الدولة أي ما بين سنة (٣٠٤-٣٣٧هـ)(١)، فالقصيدة التي مطلعها(٢):

١- كم قتيل كما قتلت شهيد   ببياض الطلى وورد الخدود

تعد النص الأصل (أ)، الذي صار نموذجاً ومرجعاً نصياً للنص المتفرع عنه
(ب)، وهو القصيدة التي مطلعها(٣):

١- أيا خدد(٤) الله ورد الخدود   وقد قدود(٥) الحسان القدود

والملاحظ على النصين، أن موضوع الحب يشغل حيزاً كبيرا من أبياتهما، فالنص (أ) يبدأ بمقدمة في الحب تشمل الأبيات (١-١٧)، أما النص (ب) فيشغل موضوع الحب مقدمته المؤلفة من الأبيات (١-٦)، فهما يشتركان في هذا الموضوع، إلا أن تناوله في النصين مختلف ومتناقض أيضاً.

مقدمة النص (أ) تعبر عن ولوع الشاعر بالحبيبة وجمالها الذي يوحي به قوله في المطلع (ببياض الطلى وورد الخدود) وهو مجاز مرسل مشير إلى حسنها وجمالها، أطلق الجزء (بياض الطلى وورد الخدود) وأراد الكل (الجمال والفتنة) وهو متعلق بـ (قُتِلْتُ)   فهو مقتول وشهيد ـ بأسلوب الاستعارة ـ بسبب فتنة الحسان وحسنهنّ، أي أنه ينزل ذلك الحسن منزلة الاستحسان والتعجب من صفاته.

إن مقدمة النص (ب) تستعير علامة (ورد الخدود) من البيت السابق المبنية على التشبيه المقلوب والتي توحي بالجمال والرقة، لتضعها في سياق الدعاء على ذلك الجمال والحسن بالفناء، والتمزق لورد الخدود، والقطع لقوام الحسان القوام، مما يدل على غضب الشاعر على الحسان وحنقه عليهنّ.

إن التجمعات الصوتية لحرفي (الدال والقاف) الانفجارية الشديدة ترمز لذلك

---

(١) ينظر: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي: ٢٩-٣٥، ٨٠-٨٤.
(٢) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٨٢-٨٤.
(٣) المصدر نفسه: ٨٧-٨٩.
(٤) الخد: الشق، ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٧٩٦ (خدد).
(٥) القد: القطع، والقدود: القوام، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٢٨-٢٩ (قدد).

الغضب، إذ يتكرر حرف (الدال) الانفجاري في مطلع النص اللاحق (١١) مرة فقوله (ورد الخدود) ـ وهو العلامة المشتركة بين البيتين السابق واللاحق ـ يحتوي على ثلاثة أحرف منه، ويتوالد عنه حرف (القاف) المتماثل معه في الصفة نفسها ليتكرر (٣) مرات في البيت اللاحق، فضلاً عن تضافر حرف النداء (أيا) مع تلك الدلالة، لاحتوائه على حرف المد (الألف) الذي يمتاز بقوته الجهرية وامتلاكه لحزم صوتية تفوق حروف المد الأخرى(١)، مما يعطي الشاعر فسحة صوتية يفرغ فيها جام شحناته الغاضبة وحزنه، ويدل أيضاً على تأزم العلاقة بينه وبين الحسان وتوترها، لأن (أيا) نداء لإقبال البعيد، مع حذف المنادى وعدم ذكره، فهو مجاف لهن وسالٍ عنهن، أي أن هناك مسافة بعيدة تفصل بينهما، كما فصل بين حرف النداء المنتمي لصوته والمنادى المحذوف المنتمي للحسان وبسبب ذلك التأزم يجعلهن فداء للأمير، إذ يقول:

فكانــت وكــن فــداء الأميــر ولا زال مــن نعمــة فــي مزيــد

فما سبب هذا الاختلاف؟ وعلام ترمز الحبيبة والحسان في النصين؟ إن اختلاف السياق التاريخي والنصي واختلاف المقصد بين النصين أدى إلى ذلك التغير الدلالي إذ بوصولنا إلى الأبيات (١٨-٢٢) نعلم أن الشاعر وقع في الحبس عند أحد الأمراء الذي يشير إليه بكلمة (الأمير)، إذ يقول منادياً إياه:

١٨- امالــك رقــى ومــن شــأنه هبــات اللجــين وعتــق العبيــد
١٩- دعوتــك عنــد انقطــاع الرجــا ء والمــوت منــي كحبــل الوريــد
٢٠- دعوتــك لمــا براني الــبلاء وأوهــن رجلــي ثقــل الحديــد
٢١- وقــد كــان مشــيهما فــي النعــال فقــد صــار مشــيهما فــي القيــود
٢٢- وكنــت مــن النــاس فــي محفــل فهــا أنــا فــي محفــل مــن قــرود

أي أن الدنيا قلبت له ظهر المجن وتبدلت عليه وعاداه زمنه ومجتمعه إذ يقول:

٢٦- فــلا تســمعن مــن الكاشــحين ولا تعبــأن بمحــك اليهــود

وفي هذه المرحلة تتوقف قراءة النظم الظاهر للنص لتبدأ قراءة النظم الغائب له، إذ بمقارنة هذه الأبيات مع الأبيات السابقة، نستنتج أن مقدمة شعر الحب في النص (ب) تبتعد أن تكون محاكاة لواقعه أو لتجربة حقيقية، لتقترب من العلامة اللغوية فالشاعر يستخدم الحسان علامة لدنياه وواقعه الذي يضيق ويشتد عليه، وهذا ما يفسر لنا ذلك الغضب على الحسان، وكثيراً ما يستخدم

---

(١) ينظر: إيقاع الحصار وحركية المقاومة في ديوان طرديات أبي الحارث: ٥٩-٦٠.

الشاعر الحبيبة والحسان بوصفها علامات لمعانٍ أخرى يقصدها الشاعر(١)، إن هذا الاستخدام جعل الواحدي يعتقد أن هذا المطلع هو مذهب ثالث في النسيب لأنه أخرجه مخرج المجازاة لما ذكره بعده(٢)، بقوله:

٢- فهن أسلن دماً مقلتي   وعذبن قلبي بطول الصدود

وبالاستعانة بالقراءتين السابقتين نفسهما، نجد أن الحبيبة في النص (أ) علامة لرؤية الشاعر التي سعى لتحقيقها في الذات والحياة، وذلك لقوله:

٢١- أين فضلي إذا قنعت من الدهـ   ـر بعيش معجل التنكيد
٢٦- عش عزيزاً أو مت وأنت كريم   بين طعن القنا وخفق البنود
٢٨- لا كما قد حييت غير حميد   وإذا مت مت غير فقيد

وهذا ما يفسر ولعه بها وعشقه لها. إن النص (ب) يستثنى من ذلك الدعاء على دنياه، حبه للجميل والطيب منها، إذ يقول:

٦- والهج نفسي لغير الخنا   بحب ذوات اللمى والنهود

فالمدلول المعجمي لدال (الهج) الولع بالشيء(٣)، والخنا هو الفحش والفجور والخبث وهو ضد الطيب(٤)، واللمة هي السمرة في الشفة تستحسن(٥). وبوضع هذه المدلولات في سياق النص يتحول عدد منها دلالياً، إلى دوال تشير وتوحي بمعاني أخرى، فالشاعر يتعجب من نفسه التي تحب وتولع بحب (ذوات اللمى)، كناية عن الحسن والجمال و (النهود) كناية عن النضج والعطاء (لغير الخنا) إيحاءً بحبه للطيب والجميل والعفيف والمعالي من الدنيا.

إن مقدمة النص (ب) والتي تتألف من (الأبيات ١-٦) تصهر في فضائها النصي العديد من الأبيات السابقة من مقدمة النص (أ) لاتفاقهما في موضوع الحب نفسه. فالبيت الأول ـ فضلاً عما سبق ذكره ـ يعطي للعلامة المشتركة بينه وبين مطلع النص السابق (ورد الخدود) وظيفة إيقاعية داخلية، إذ تتجانس

---

(١) فمن استخداماته بوصفها علامة للدنيا، قوله:
٣- ومن لم يعشق الدنيا قديماً   ولكن لا سبيل إلى الوصال
٤- نصيبك في حياتك من حبيب   نصيبك في منامك من خيال
ديوان المتنبي، الخزرجي: ٢٠١-٢٠٢.

(٢) ينظر: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح الواحدي: ٨٠-٨١. وذهب ابن جني إلى أن هذا المطلع دعاء على التعجب والاستحسان لجمال الحبيبة، ينظر: شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء ٢ / ٦٣.

(٣) ينظر: لسان العرب: جزء ٣ / ٤٠١ (ألهج).

(٤) ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٩١٥-٩١٦ (خنا).

(٥) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٤٠٠ (لمى).

مع العديد من العلامات في سياق البيت الشعري، نتيجة للتماثلات الصوتية بين أكثر أصواتها، كالجناس بين (خدد / الخدود) و (خدد / قد) و (الخدود / قدود) والتقفية الداخلية[1] بين (الخدود والقدود) فضلاً عن الجناس بين (قد / قدود / القدود).

والملاحظ على هذه الجناسات أن حرف (الدال) يشكل الصوت الأساسي في تكوين دوالها، والذي يرمز بتجمعاته الصوتية ـ متضافراً معه حرف القاف ـ إلى انفجار الشاعر وسخطه على واقعه ومجتمعه، كما ذكرنا سابقاً.

ويبدو أن تلك التماثلات الصوتية تتناسب من تماثل التفعيلات وتقاربها على المستوى الصوتي، ورمزيتها للعنف والشدة تتناسب مع سرعة تفعيلات البحر
المتقارب، تلك التفعيلات التي تستوعب مشاعر الغضب السريعة الانفجارية، وهذا ما يفسر تغيير الشاعر للوزن الشعري من بحر الخفيف إلى بحر
المتقارب، لتغير مشاعره من ميلها نحو الرفق واللين والرقة إلى تصاعدها نحو الغضب والحنق والشدة، وأخيراً يقوم البيت اللاحق بتغيير أسلوب البيت السابق من أسلوب الافتخار ـ باستخدام (كم) الخبرية التي تدل على الافتخار والاعتزاز[2] ـ بذلك الاستشهاد، والذي يناسب دلالة ولوعه بالحبيبة، إلى أسلوب الدعاء عليها الذي يتناسب مع سخطه على واقعه.

أما البيت الثاني فيتعالق مع عدد من الأبيات، فالشطر الأول منه الذي يقول فيه:

٢- فهـــن أســـلن دمـــاً مقلتـــي ....

يقوم بالتعالق مع الشطر الأول من البيت الأول السابق، والذي يقول فيه:

١- كـــم قتيـــل كمـــا قتلـــت شـــهيد ....

إذ يقوم بتحويل (القتل) من دلالة الافتخار به باستخدام (كم) الخبرية إلى الإخبار عن (إسالة الدم) من مقلته بدل الدمع ـ كناية عن تسهيده وصدهم عنه وتعذيبهم له ـ لكي يجعل هذا البيت مسوغا للدعاء السابق.

إن الحيز النصي للبيت الثاني اللاحق يقوم بصهر البيت الحادي عشر السابق مع عكس موقع الشطرين وتبديل كناياته، إذ يقول فيه:

---

(١) التقفية: وهي أن يتساوى العروض والضرب من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبعه في شيء إلا السجع. ينظر: العمدة: جزء ١: ١٧٣-١٧٤.

(٢) ينظر: القواعد الأساسية للغة العربية، أحمد الهاشمي: ٢٤٢.

١١- جمعت بين جسم أحمد والسقـــ ـــم وبـــين الجفـــون والتســـهيد

فكناية الجمع بين الجفون والتسهيد يقابلها ⟸ فهن أسلن دماً مقلتي

وكناية الجمع بين جسم أحمد والسقم يقابلها ⟸ التصريح بـ وعذبن قلبي بطول الصدود

فجميعها كناية عن الصد والفراق والتعذيب والهجر، إلا أن علامات كل كناية تتناسب مع سياق نصها، فالنص السابق الذي يعبر عن الحب للحبيبة، تتناسب معه علامات الجفون والتسهيد والسقم، أما النص اللاحق والذي يعبر عن سخطه على الحسان، فتتناسب معه علامات (الدم والعذاب) لأنهما أشد وطأ على النفس من العلامات السابقة وأكثر إيحاءً بالفراق والهجر، إن هذا البيت هو أكثر الأبيات صهراً لما سبقه من أبيات النص (أ)، إذ أن الشطر الثاني منه يصهر ثلاثة أبيات في حيزه النصي، وهي قوله:

٧- كـل خمصـانة أرق مـن الخمـــ ـــر بقلـب أقســى مـن الجلمـود
١٢- هـــذه مهجتـــي لـــديك لحينــــي فانقصـي مـن عـذابها أو فزيـدي
١٧- أي يـــوم ســـررتني بوصـــال لـــم ترعنـــي ثلاثـــة بصـــدود

إن جميع تلك الأبيات تشترك بدلالة صدود الحبيبة عن الشاعر بصور مختلفة، فالبيت السابع يقابل بين كنايتين توحي بالجوهر المتضاد للحبيبة، فهي جميلة (خمصانة)[١] لطيفة رقيقة، فهي (أرق من الخمر) إلا أنها بـ (قلب أقسى من الجلمود) فهي قاسية وصادة عن الشاعر.

أما البيت الثاني عشر، فهو يتوجه للحبيبة مقدماً روحه للحين[٢] في سبيلها إن شاءت، مخيراً إياها بين التخفيف من عذابها، كناية عن الوصل وبين الزيادة في عذابها كناية عن الهجر. أما البيت السابع عشر، فهو يستفهم استفهاماً إنكارياً، ينفي وصله للشاعر، ويثبت هجره وصده وبخله وقصر مسرته.

فالبيت الثاني اللاحق يقوم بصهر جميع الأبيات السابقة موجزاً إياها في شطره الثاني، محولاً صيغتها السابقة إلى الإخبار المباشر، بأن الحسان هن اللواتي

---

(١) الخمصانة: ضامرة البطن ودقيقة الخلق، وهي من صفات حسن المرأة في الوعي الشعري العربي القديم، ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٩٠٤ (خمص).
(٢) الحين: الهلاك، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٧٧٢ (حين).

عذبنه بطول صدودهن وبخلهن.

إن النص (ب) يتعالق فيه البيت الثالث الذي يقول فيه:

٣- وكم للهوى من فتى مدنف وكم للنوى من قتيل شهيد

مع البيت الأول والثاني من النص (أ) اللذان يقول فيهما:

١- كم قتيل كما قتلت شهيد ببياض الطلى وورد الخدود
٢- وعيون المها ولا كعيون فتكت بالمتيم المعمود

فالشطر الأول من البيت الثالث اللاحق يحول البيت الثاني السابق من:

الفتك ⟸ بالمتيم المعمود[١] = بسبب عيون المها

إلى

السقم ⟸ للفتى المدنف[٢] = بسبب الهوى

مع اشتراكهما في اشتداد الحب عليهما حتى براهما المرض وفتك بهما، إلا أنه نقله من دلالة التعجب من جمال تلك العيون التي فتكت بالمتيم المعمود إلى دلالة الإخبار ـ بحزنٍ ـ عن كثرة الفتيان الأدناف الذين اشتد عليهم الهوى، موجزاً البيت السابق في نصف بيت، كما تضافر أيضاً الشطر الثاني مع البيت الأول السابق في: (القتل للقتيل الشهيد) إلا أن السبب تحول من القتل (ببياض الطلل وورد الخدود) و (عيون المها) الذي يتناسب مع دلالة النص (أ) في الولوع بجمال الحبيبة إلى القتل بسبب (النوى) والبعد الذي يتناسب مع دلالة النص (ب) في الهجر والصدود وابتعاد الواقع عنه وعدم تلاؤمه معه، محولاً الدلالة من الفخر بذلك الاستشهاد إلى الإخبار -بأسى وحزن- عن كثرة شهداء مجتمعهم وواقعهم، وقد قام بإيجاز البيت السابق إلى شطر بيت في نصه اللاحق، كما أن (كم الخبرية) المكررة في البيت اللاحق " وكم للهوى ... وكم للنوى ... " هي نتيجة لتناصها مع (كم الخبرية) في البيت السابق " كم قتيل كما ... " إلا أن مقصدهما مختلف لاختلاف السياق، فالتكرار الإيقاعي لـ (كم) في البيت اللاحق يغير دلالة البيت السابق من دلالة الفخر بذلك الاستشهاد ـ باستخدام كم الخبرية ـ من اجل رؤية الشاعر وحلمه وطموحه إلى دلالة الإخبار الاستنكاري الذي ينكر من خلاله فعل زمنه وسلطة مجتمعه التي تقف ضد أصحاب الطموح وتودعهم السجون ـ كما حصل معه ـ وتباعد بينهم وبين أحلامهم. ويتضافر البيت الخامس اللاحق الذي يقول فيه:

---

(١) المعمود: هو الذي اشتد عليه الحب وأسقمه، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢ / ٨٨٠ (عمد).
(٢) المدنف: هو الذي (براه المرض حتى أشفى على الموت)، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢ / ٦١١ (دنف).

٥- وأغـرى الصـبابة بالعاشـقين واقتلهـا للمحـب العميـد

مع البيت الثاني السابق الذي يقول فيه:

٢- وعيـون المهـا ولا كعيـون فتكـت بـالمتيم المعمـود

محولاً: ⟵ الفتك بالمتيم المعمود = بسبب (عيون المها)

إلى: ⟵ القتل للمحب العميد = بسبب (الصبابة)

متخذاً من القافية نفسها قافية له، مبدلاً صيغتها من اسم المفعول (معمود) إلى صيغة فعيل (عميد) مغيراً ذلك البيت من أسلوب الإخبار بجمال تلك العيون والتعجب منها، إلى التعجب من قدرة الصبابة على قتلها للمحب العميد.

كما يتعالق الشطر الأول من البيت الخامس اللاحق مع البيت الثالث عشر السابق الذي يقول فيه:

١٣- أهل ما بي من الضنى بطل صيـد بتصفيف طـرة وبجيـد

إذ يتعالق في دلالة شدة الإغراء، فالأول أغري وصيد (بتصفيف طرة[١] وبجيد) والثاني أغرته الصبابة مع تحويل:

(البطل ⟵إلى العاشقين / الصيد ⟵إلى الإغراء / بتصفيف طرة وبجيد ⟵إلى الصبابة)

وبذلك يغير الأسلوب من الإخبار بأنه أهل لذاك الضنى[٢] والصيد والإغراء، إلى أسلوب التعجب من الصبابة التي تغري وتقتل أيضاً، فاختلاف المقصد أدى إلى اختلاف الدلالة، ويتعالق البيت السادس مع البيت الرابع الذي يقول فيه:

٤- عمـرك الله هـل رأيـت بـدوراً طلعـت فـي براقـع وعقـود

فالبيتان يتقاطعان في دلالة الحب العفيف بعلامات مختلفة، فالبيت السابق يوحي بذلك بعلامتي (بدوراً) فهي عالية المنزلة وكريمة وسامية الصفات والأخلاق و (براقع)[٣] فهي مستورة ومتحجبة، أما البيت اللاحق فيوحي بذلك الحب بعلامة (لغير الخنا)، وهذا الحب هو الذي استثناه من ذلك الدعاء كما أشرنا.

---

(١) الطرة: شعر الجبهة، ينظر: لسان العرب: جزء ٢ / ٨٩٠ (طرر).

(٢) الضنى: المرض، ينظر: لسان العرب: جزء ٢ / ٦١١ (ضنى).

(٣) البرقع: لباس تغطي به المرأة رأسها، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٩١ (برقع).

ب- أزمة الشاعر وتحرره من العبودية:

إن القصيدة تعبر عن أزمة الشاعر وتوتره لسجنه من قبل (الأمير)، وشعوره
(بالعبودية والرق / والموت / وانقطاع الرجاء / وسقمه وتحطمه / والوهن / وتبدل حاله). كما تشير لذلك الأبيات (١٨-٢٢) السابقة الذكر.

إن هذا الموقف يدفع الشاعر إلى تحطيم ذلك القيد، وإلى دعوة الأمير للإنصاف في قضيته وهذا الاختلاف في التجربة والموقف أدى إلى تغير مقصد النصين.

فالنص (أ) يستخدم العلامة الدينية التاريخية المتمثلة بالنبي صالح ﵇ والذي يشير إلى الخير والصلاح في قومه ثمود، إذ يقول:

٣٦- أنا في أمة تداركها اللـ ـه غريب كصالح في ثمود

فهو يقابل مقابلة تشبيهية بين موقف الشاعر وموقف النبي صالح في موضوع الغربة كما يشير النص، في حين تتحول هذه العلامة في النص (ب) إلى العلامة الدينية التاريخية (أشقى ثمود) الذي يشير إلى الشر والكفر والتكبر والعناد، فهو الذي نحر ناقة صالح ومعجزته، فكان سبباً لحلول العذاب في قومه، إذ يقول:

٢٨- وفي جود كفيك ما جدت لي بنفسي ولو كنت أشقى ثمود

فهو العلامة المناقضة والمعادية للعلامة السابقة، إن سبب هذا التحول والتغيير في توظيف العلامات نابع من اختلاف المقصد الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه، واختلاف التجربة التي عاشها، فهو قابع في سجنه ظلماً وعدواناً لمحك الكائدين به ومقيد بالأصفاد، بخلاف كونه حراً يعبر عن آرائه في الحياة والذات وعن غربته في مجتمعه.

إن مكوثه في السجن يجعل الشاعر يشعر بتبدل حاله وتغيرها من الحسن والمنزلة الراقية إلى المكانة المتدنية إلى الأسوأ بين الأوباش واللئام والمساجين، إذ يقول:

٢٢- وكنت من الناس في محفل فها أنا في محفل من قرود

إن هذا البيت يناقض البيت الخامس والعشرين من النص (أ) والذي يقول فيه:

٢٤- ولعلي مؤمل بعض ما أبـ ـلغ باللطف من عزيز حميد

٢٥- لسـري لباسـه خشـن القطـن ومروى مرو لبس القرود

فهو سري وشريف وماجد[١] كما يشير المدلول الحرفي، (لباسه خشن القطن) كناية عن قوته ومروءته وصفاته النبيلة، فالعرب تمتدح خشونة الملبس والمطعم، وتعيب الترف والنعيم أما الثياب الرقيقة فهي لبس اللئام[٢] لذلك فليس ملبسه (مروى مرو[٣] لبس القرود) كناية عن نفي صفة اللئم عنه، فهو يتحول من تلك الكناية التي يومئ إليها بقوله: (وكنت من الناس في محفل[٤]) إلى كونه في محفل من قرود، كناية عن لئام الناس وأوباشهم، موظفاً علامة القرود بوصفها قافية له، إن سبب تلك المحنة هي قول الكاشحين[٥] ومحك[٦] اليهود، إذ يقول:

٢٦- فلا تسمعن من الكاشحين ولا تعبأن بمحك اليهود

إن هذا البيت يلمح إلى قوله في نصه الأصلي:

١٨- ما مقامي بأرض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليهود

مشيراً لتقابل موقفه مع موقف المسيح عليه السلام، بقرينة الكاشحين واليهود الذين كادوا للطرفين، إلا أن دلالة البيتين مختلفة فالبيت السابق يشير إلى قلة مكوثه في أرض نخلة ورحيله عنها كمقام المسيح الذي أوصل كلمته، فرفعه الله عز وجل من بين اليهود الذين كادوا لقتله، أما البيت اللاحق فهو يؤكد على عداوة مجتمعه له وكيده به، بتكرار علامتي العداء وهما (الكاشحون واليهود)، وقد وظف العلامة الثانية بوصفها قافية له.

إن ما يسبق دعوة الشاعر للنظر في قضيته، هو تمتين وشائج الصلة بينه وبين الأمير وذلك بمدحه بعدد من الأبيات التي تتعالق مع بعض الأبيات السابقة، إذ يقول مشيداً بكرم الأمير وعطائه:

٩- فأنجم أمواله في النحوس وأنجم سؤله في السعود

وهو تناص مع قوله:

٢٣- أبداً أقطع البلاد ونجمي في نحوس وهمتي في سعود

(١) ينظر: لسان العرب: جزء٢ / ١٣٩ (سرى).
(٢) ينظر: شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء ٢ / ٤٥.
(٣) مروى: نوع من اللباس ينسب لمدينة (مرو)، ينظر: لسان العرب: جزء ٣ / ٤٧٤ (مرا).
(٤) المحفل: المجتمع، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٦٧٥ (حفل).
(٥) الكاشحين: المضرمين للعداوة، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٢٦١ (كشح).
(٦) المحك: التمادي في اللجاجة والمنازعة عند الغضب، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٤٤٦ (محك).

إن البيت اللاحق يتعالق مع قافية المتواتر(١) وروي الدال المكسورة للبيت السابق (سُعُوْدِيْ / ب - -) / (فِيْ سُعُوْدِيْ / - ب - -) ويتناص مع طباقه (نحوسِ /سعودِ) ليشكل منه طباقاً له بين عروضه وضربه (النحوسِ / السعودِ) ويتناص مع علامة (نجمي) التي يكررها بصيغة الجمع في شطريه (فأنجم / وأنجم) إلا أنه بتغييره توزيع العلامات السابقة يغير معها إيقاعها الداخلي ليشكل إيقاعه اللاحق وينتج معه دلالته المغايرة للدلالة السابقة، فالبيت السابق يعبر عن ذات الشاعر التي يفخر بفعلها، فهو في سفر دائم من بلد إلى بلد آخر وهمته في سمو وارتفاع وسعادة لأنها لا تصبر على ضيم الإقامة في بلد تُظلَمُ فيه، وإن كان حظه - الذي يرمز له بعلامة النجم - من ذلك السفر هو النحس وضيق الحال، أما البيت اللاحق فيحول هذه الدلالة إلى دلالة التعبير عن كرم الأمير وسخائه فحظ أموال الأمير النحس لأنها تفارقه وتفارق طيب الإقامة لديه لصرفها في العطاء، وحظ سائليه في سعادة دائمة لنيلهم من كرمه.

وتتعالق القوافي فيما بينها في قوله:

١٤- فولى بأشياعه الخرشني كشاء أحس بزأر الأسود
١٥- يرون من الذعر صوت الرياح صهيل الجياد وخفق البنود

فتفعيلة ضرب البيت الخامس عشر بقافية المتواتر الذي يحتويها (بنودى/ب - -) مع التفعيلة التي قبلها (وخفق لـ / ب - -) تتشاكل مع تفعيلة ضرب البيت السادس والعشرين بقافية المتواتر الذي يحتويها ونصف التفعيلة السابقة عليها (قنا وخفق لبنودي / ب - ب - ا - ب - -) والذي يقول فيه:

٢٦- عش عزيزاً أو مت وأنت كريم بين طعن القنا وخفق البنود

إن هذا التماثل في البعد الصوتي والتشاكل في البعد التركيبي يتبعه تخالفٌ في البعد الدلالي فلكل تفعيلة وقافية وظيفة دلالية في سياقها النصي، فخفق البنود في النص (أ) هي علامة كنائية عن الجيوش الكثيرة والقتال الملتحم بينها، والتي تتضافر مع كناية (طعن القنا) التي تدل على القتال والحرب والنزال الحاد.

فالشاعر يخاطب نفسه بأسلوب التجريد، مخيرها بين الحياة العزيزة أو الموت الكريم بين جفن الردى وتلاطم الجيوش، باستخدام (أو) العاطفة الدالة على التخيير.

أما (خفق البنود) في النص (ب) فتدل كذلك على الجيوش الكثيرة، إلا أنها

(١) ينظر في بيان تناص القوافي: التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، العدد ٢، ١٩٩١: ٨٥.

الجيوش التي تطارد الهاربين المذعورين والفارين من أحضان المعركة، وهم (الخرشني[١]وأشياعه). فالتعبيران يتشاكلان في مقوم دلالي سياقي واحد وهو الدلالة على الجيوش كثيرة العدد ويتباينان في مقومات سياقية مختلفة.

وأخيراً يمكن أن نستنتج أن المبدأ الذي حكم تلك العلاقات بين النص الأصلي (أ) والنص المتفرع عنه (ب) هو مبدأ الحوار إلا أنه قائم في معظمه على الاختلاف والنقض وإن كان متضافراً مع دلالة عدد من الأبيات.

كما أن الإيقاعين الداخلي والخارجي ولاسيما روي الدال المكسورة ـ وعدد من العلامات ـ لعبا دوراً كبيراً في استحضار النص الأصلي في ذاكرة الشاعر الخفية لإنتاج وإبداع النص المتفرع عنه، وفي استذكار القارئ وكشفه للعلاقات التي جمعت بين النصين وتحديدها.

---

(١) الخرشني: وهو (بدر الخرشني، أحد قواد الدولة العباسية كان والياً لحلب وهو منسوب لخرشنة بلد من بلاد الروم) شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: جزء ٢ / ٦٦.

المبحث الثالث

تناص التورية

وهي تسمية ابتكرتها لوصف ظاهرة شعرية في نصوص المتنبي تفرد بها يمكن أن تدخل تحت التناص الذاتي، وتناص التورية يمكن تعريفه بأنه (تواري نصين كاملين للشاعر ذاته وتداخلهما في نص واحد، أحدهما قريب والآخر بعيد، والعلاقة بينهما قائمة على التضاد، أي أنّ النص بكامله يحتمل وجهين متضادين من الدلالة)، ولقد مثلت القصائد التي كتبها المتنبي في كافور خلال سنة (٣٤٦-٣٥٠هـ) هذه الظاهرة وجسدت ذلك التعريف، وهو ما سأبينه خلال دراستي التي اخترت قصيدته التي مطلعها[١]:

أود مـن الأيـام مـا لا تـوده   وأشكو إليها بيننا وهي جنده

وهذه القصيدة تتكون من جزأين:

١- المقدمة: وتشمل الأبيات (١-١٦).
٢- المتن: ويشمل الأبيات (١٧-٤٨).

١- مقدمة القصيدة:

إذا كان العنوان يمتاز بوظائف متعددة مثل الوظيفة الإيديولوجية والجمالية والتعيينية والتحريضية والإغرائية والوصفية والإيحائية... الخ، فإن لمطلع قصيدة المتنبي عدداً من تلك الوظائف المهمة المميزة له التي يمكن أن تحظى باهتمام النقاد فهو أول ما يطرق السمع من جنس القصيدة العربية القديمة، وهو كالمفتاح لقفل بابها ـ بتعبير ابن رشيق ـ ومن أهم شروطه التي اشترطها النقاد، أن يكون دالاً على ما بنيت عليه القصيدة من مقصود الشاعر وغرضه[٢]. و "

(١) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ١٠٣-١٠٦، قالها سنة (٣٤٦هـ).
(٢) ينظر: العمدة: جزء ٢١٨/١. التلخيص للقزويني، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي: ٤٢٩-٤٣١.

قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات فإنها دلائل البيان "[١].

بل يمكن عد الكلمات الأولى من المطلع عنواناً للقصيدة، كما يذهب لذلك كوهين، الذي يشير إلى أن طبيعة الشعر القائمة على اللانسجام الفكري والترابط المنطقي على المستوى السياقي يمكن أن تستغني عن العنوان مما يجعلنا " نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنواناً "[٢]. وأنا لا أحبذ التقيد بالكلمات الأولى من القصيدة لكي تكون عنوانا لها إذا خلت من العنوان، وإنما أذهب إلى اختيار الكلمة التي يمكنها التعبير عن مقصد القصيدة، سواء أكانت في بدايتها أو في وسطها أو خاتمتها، وسواء أكانت ظاهرة منصوصا عليها أو غائبة مستنبطة.

إنّ أهم وظيفة يمتاز بها مطلع قصيدة المتنبي، هي توجيهه لدلالة النص ككل، فهو بمثابة بذرة دلالية انبثقت عنها معظم دلالات النص، والنص هو تحوير وإطناب له، فالمطلع ما هو إلا خاتمة مراحل متعددة من المشاعر والرؤى والمواقف، فهو دال على ما بنيت عليه القصيدة من مقصد الشاعر. فالقصيدة تبدأ بقوله:

١- أود من الأيام ما لا توده   وأشكو إليها بيننا وهي جنده

إن أول ما نكتشفه في هذا المطلع، هو أن الضمائر فيه ذات دلالات تمويهية، لا ترجع إلى شخص محدد، كما أنه يمتاز عن جميع أجزاء النص بتوظيفه لكلمة (البين) التي هي الكلمة الوحيدة في نظم النص التي يشير دالها إلى مدلولين متضادين، فهي تدل على الفراق و الوصل معاً[٣].

إنّ المطلع في نظمه العميق يدل على دلالتين متضادتين بتوظيفه لتلك الآليات (تمويه عودة الضمائر / الأضداد)، الدلالة الأولى تشير إلى: أنّ طموح الشاعر يدفعه إلى وصل الحبيبة المضمرة في المطلع المستشفة من السياق، فيرغب ويود من الأيام ما لا توده ـ والضمير هنا هو ضمير الغائب ويعود إلى الأيام ـ من تحقق ذلك الوصل، وهو يشكو مع ذلك (البين / الفراق) لحبيبته إلى الأيام، لعلها ترق إلى حاله فتصله بها، مع أنها جند ذلك الفراق[٤]، وهنا تحصل المفارقة (irony)، إذ كيف يود من الأيام الوصل ويشكو إليها الفراق وهي من معوقات الوصال وجند ذلك الفراق، فهي تتنقل بين المطلوب منها المساعدة

---

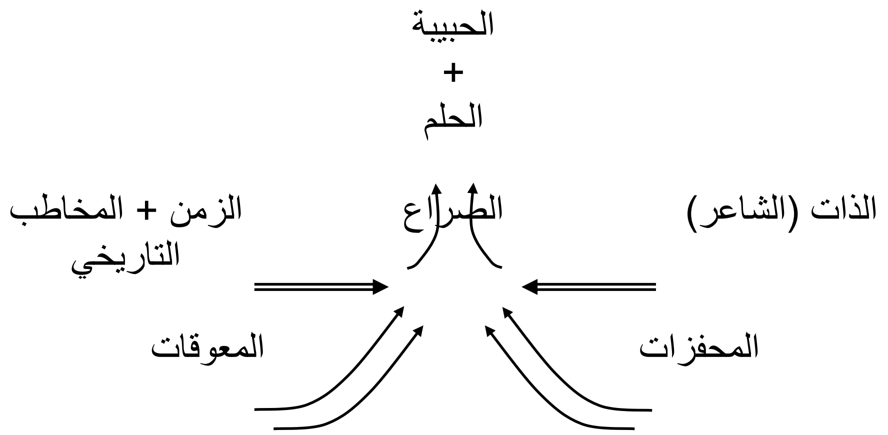
(١) البديع في البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: عبدا علي مهنا: ٢١٩.
(٢) بنية اللغة الشعرية: ١٦١.
(٣) ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٣٠٠ (بين).
(٤) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٥٨، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الواحدي: ٦٤٠.

وبين كونها من معوقات الوصول إلى موضوع الصراع.

وتشير الدلالة الثانية إلى: أنّ طموح الشاعر يدفعه إلى أن يود من الأيام وصل الحبيبة وتحقيق الأماني والأحلام، وهو مما لا توده ـ والضمير هنا أصبح ضمير مخاطبة عائد إلى كافور الذي يخاطبه بهذا النص الذي يلقيه بين يديه ـ فهما متضادان في الطموح والأماني، فيشكو ذلك إلى الأيام هذا (البين / الاجتماع) بكافور، وهي جند هذا الاجتماع، وفي هذه الدلالة تحصل المفارقة كذلك.

إن التجمعات الصوتية ترمز إلى تلك الدلالتين المتضادتين، فصوت (الدال) الشديد الانفجاري يجاوره صوت (الهاء) المهموس الجوفي، والأول يتكرر في مطلع القصيدة (٥) مرات ويمثل رويها والثاني يتكرر (٤) مرات ويمثل هاء وصل الروي المطلق، وهما سيتجاوران ويتكرران على مستوى كلية النص، فهذا التجاور لصوتين متضادين في الصفة له قيمة دلالية فهو ينسجم مع دلالة مطلع القصيدة بل القصيدة كلها، إذ يرمز إلى الدلالتين المتضادتين اللتين وجه إليهما مطلع القصيدة والقصيدة كلها فيما بعد.

إن الشاعر في الدلالتين كلتيهما يخوض صراعاً مع (الأيام) التي هي علامة على زمنه الحاضر والمعاصر، بقرينة الفعل المضارع (أود) الذي يدل على الزمن الحاضر والمستقبل القريب، إلا أن الاختلاف في موضوع الصراع، فهو إما أن يكون من أجل وصل الحبيبة التي ترمز إلى سيف الدولة تارة، وإلى أمانيه وأحلامه تارة أخرى. وإما أن يكون من أجل السعي إلى هجر كافور (المخاطب التاريخي) والافتراق عنه، ويمكن أن نبين ذلك الصراع بهذه الخطاطة:



إن تلك الأطراف الستة المتداخلة والمتصارعة تضمن في النظم العميق

للنص ككل وتبسط فيه على مستوى (المقدمة والمتن) وتقلب بعدة صور وعلامات، وكما يأتي:

١- الحبيبة هي سيف الدولة، وصراعه مع الزمن، ومع كافور تمثله الأبيات (٢-٤).
٢- الحبيبة هي الحلم، وهمه وعزمه، وصراعه مع الزمن تمثله الأبيات (٥-١٦).
٣- صراعه مع كافور تمثله الأبيات (١٧-٤٨).

* إذ يقول عن (الحبيبة / سيف الدولة):

٢- يباعدن حباً يجتمعن ووصله   فكيف بحب يجتمعن وصده
٣- أبى خلق الدنيا حبيباً تديمه   فما طلبي منها حبيباً ترده
٤- وأسرع مفعول فعلت تغيرا   تكلف شيء في طباعك ضده

إنّ البيتين الثاني والثالث يدلان على أن خلق الدنيا منذ بدء الخليقة وحتى نهاية العالم مجبول ومطبوع على تفريق الأحباب المتواصلين المتحابين، فكيف يشكو الشاعر من زمنه المعاصر (الأيام) ويطلب منه أن يرد إليه الحبيب الصاد عنه ويجمعه به[1] إشارة لسيف الدولة الذي رحل عنه، أما البيت الرابع الذي جاء على صيغة المثل، فيدل على دلالتين اثنتين وذلك لتمويه عودة ضمائر المخاطب فيه، فضمائر المخاطب في (فعلت / طباعك) إما أن تشير إلى أي متلق أي لا تشير إلى شخص محدد ومعين، ليثبت من خلاله أن زمنه لا يمكن أن يوصله بحبيبه، فإن فعل فإنه يتكلف شيئاً ضد طباعه وخلقه سرعان ما يتغير، وإما أن يخاطب بها شخصاً محدداً وهو كافور بأن لا يتكلف شيئاً ضد طباعه، بأن يود ما يوده الشاعر ويطمح إليه، لأنه سرعان ما يتبدل ويتغير ويرجع لحاله.

* (الحبيبة / الحلم) إذ يقول:

٥- رعى الله عيساً[2] فارقتنا   مها[2] كلها يولى[3] بجفنيه خده
٦- وفوقها   وقد رحلوا جيد تناثر عقده

---

(١) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٥٩.
(٢) العيس: الإبل، ينظر: لسان العرب: جزء ٢ / ٢١٩ (عيس).
(٣) المها: بقر الوحش أو البلورة وتشبه بها الحسان في الوعي الشعري العربي القديم، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ١٠٢٣ (مها).
(٤) يولى: الدموع الجمة التي تشبه بالمطر الذي يلي الوسمي، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٩٢٢ (ولي).

٧- بـواد بـه مـا بـالقلوب كأنـه تفـاوح مسك الغانيـات ورنـده[٥]
٨- إذا سارت الأحداج[٤] فوق نباته ومـن دونهـا غـول[٧] الطريـق
وحال كإحداهن رمت[٦] بلوغها وبعـــــــــــــده

إن الشاعر يرمز لسمو حلمه وجماليته بعلامة (المها) التي توحي بالجمال والحسن، وهي لودها ووفائها يدعو لها بالرعاية، إذ يصفها بأنها " كلها يولى بجفنيه خده " فهي ترغب بالوصل كرغبة الشاعر، وتكره العيس وتبكي " تأسفاً على الفراق "[٨] فتتكلم عن مشاعرها بدموعها التي هي شعرها وصوتها الشجي، إذ كن في واد خصب مفعم بالحياة، تسيل فيه المياه وهي علامة الحياة، وفيـــــه مـــــا تتخيلـــــه القلـــــوب وتتمناه، فإذا سارت الغانيات فوق نباته يتمازج مسكهن ورائحة رند الواد فتتفاوح العطور الطيبة وتنتشر في أجواء المكان، ليتنسمه الجو عطراً شذياً، إلا أن الوادي بعد رحيلهنَّ أصبح كأنه " جيد تناثر عقده " وإن كانت علامة الجيد توحي بالنضج والبلوغ والحياة إلا أنها حياة قد ذهبت زينتها وضمر جمالها برحيل الأحبة عنها، فتناثر عقدها، فهن زينة الحياة وحسنها.

وتنكير كلمة (حال) المخفوضة بواو (رُبَّ) المحذوفة الدالة على القِلة[٩] في هذا السياق، يدل على عظمة المطلوب الذي قل من يطلبه. والواو العاطفة تربط هذا البيت بالأبيات السابقة، وتزيد هذه الروابط بالمقابلة التشبيهية بين الحال والمها باستعمال كاف التشبيه (كإحداهن) التي تدل على أن تصوير ظعن الأحبة وبكاء المها، ما هو إلا علامات لغوية تشير إلى (الحال) والذي يشير إلى (حلم) الشاعر الذي ابتعد عنه، والذي جسده وشخصه بتلك العلامات، فهو يبغي تحقيقه إلا أن ما يمنعه (غول الطريق وبعده) الذي هو تشكيل ثان لفعل الزمن وصراعه، فمشقة الطريق ومكابدته هي التي تغول سالكه وتهلكه، ويمكن أن ترمز لكافور الذي يحتجزه ويمنعه من بلوغ مراده.

إن الطموح والهمة والعزم غير كافين لخوض الصراع وبلوغ الحلم، وفي ذلك يقول:

---

(٤) الأحداج مراكب النساء فوق الإبل، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٣٣ (حدج).
(٥) الرند: نبات طيب الرائحة، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٦٦ (رند).
(٦) رمت: طلبت وحاولت، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ١٢٢ (رام).
(٧) الغول: ما يغتال الشيء فيهلكه، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢ / ٤١٩ (غول).
(٨) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٥٩.
(٩) ينظر: النحو الوافي، عباس حسن: جزء ٢ / ٣٩٩، شرح ابن عقيل، عبد الله بن عقيل: جزء ٢ / ٣٦.

٩- وأتعب خلق الله من زاد همه(١) وقصَّر عما تشتهي النفس وجده(٢)
١٠- فينحل مجد كان بالمال عقده
١١- فلا ينحلل في المجد مالك كله إذا حارب الأعداء والمال زنده
١٢- ودبره تدبير الذي المجد كفه ولا مال في الدنيا لمن قل مجده
فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله

إن هم الشاعر من المحفزات والمساعدات له لبلوغ ما تشتهي نفسه، ويدفعه طموحه إليه، إلا أنه يشعر بالتعب لقصر سعته وإمكانياته(٣) وبعد حلمه وهول المصاعب وشدة الصراع، إن هذا الانفعال والشعور يصوغه بأسلوب الالتفات والمثل(٤)، مخاطباً به نفسه - وغيره - لتستقي منه العبر والحكمة النابعة من عمق تجربته وبعد تصوره ورؤيته، والذي يقوم تركيبه النصي على الجملة الاسمية، طرفها الأول (المبتدأ) صيغة التفضيل(٥) (أتعب / أفعل) المضاف إلى معرفة (خلق الله) والذي يشمل جميع الأجناس التي خلقها الله تعالى (العاقلة وغير العاقلة) مما يعطي لدلالة التركيب صفة الشمولية والعموم، التي توحي بأنها حقيقة مطلقة وحكمة نابعة من تجربة وتفكر عميق يبصر بواطن الأشياء، كما يؤكد ذلك ورود التركيب بصيغة الجملة الاسمية الدالة على الثبات والاستقرار وطرفها الثاني (الخبر) الاسم الموصول: (من / الذي) الدال على العاقل، وصلة الجملة الفعلية بفعلها الماضي (زاد همه) المتضمنة لضمير عائد إليه، والمرتبطة بوساطة (واو العطف) بجملة فعلية أخرى فعلها ماضٍ (وقصر وجده) المتضمنة لضمير عائد إليه كذلك مكملة لمعناها، فهما يوضحان هذا الاسم الموصول الموضوع لمسمى معين، يقصد به نفسه بأسلوب الالتفات أو غيره أيضاً بأسلوب المثل الدال على العموم، وجاءت الأفعال الماضية لتدل على أن زيادة الهمة وتقصير السعة شيء متأصل فيه منذ زمن بعيد، مما أبعد عنه ما يشتهيه.

إن الجملة الفعلية الثالثة (تشتهي النفس) هي صلة للاسم الموصول الثاني (ما / الذي) الدال على غير العاقل، وهو دليل على أن ما يشتهيه هو شيء

---

(١) الهم: الهمة، ينظر: لسان العرب: جزء ٣ / ١١٠٥ (هم).
(٢) الوجد: السعة والغنى، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ١١٦٣ (وجد).
(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦١.
(٤) ينظر: ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح الواحدي: ٦٤٢.
(٥) إن لصيغة التفضيل دور في بنية شعره وخاصة الذي جاء على صيغة الأمثال والحكم، ينظر: صيغة التفضيل في شعر المتنبي، شكري محمد عياد، ضمن كتاب: (المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس): ١٣٩-١٤٩. البناء الفني لشعر الحكمة عند المتنبي: دراسة لغوية، د. هادي الحمداني، مجلة الضاد: جزء ٢، ١٩٨٩: ١٦٤-١٦٦.

مجرد، محذوف للتعظيم، يفهمه القارئ من خلال استقراء النص ككل، فهو يحيلنا إلى (حال) والتي تحيلنا إلى (المها / الأحبة) ولكونها تدل على العاقل فلابد أن تحيلنا إلى شيء مجرد يمكن أن نسميه (حلم الشاعر)، فالمها ما هي إلا علامة تشير لحلم الشاعر الذي تشتهي نفسه تحققه في زمنه الحاضر والمستقبل ومجيء الفعل مضارعاً يشير إلى ذلك، ودلالة الاشتهاء توحي بأن طلب الحلم أصبح شيئاً مطبوعاً في نفسه وضرورة لها، تموت بدونه ولا تحيا.

إنّ الجار والمجرور (عما) المتكون من حرف الجر (عن) المدغم بالاسم الموصول (ما)، وصلته متعلق نحوياً ودلالياً بالفعل اللازم (قصر) المتعدي بالتضعيف فمحله منصوب على أنه مفعول به للفعل (قصر) وقدم ذكر المفعول به على الفاعل تأكيداً على قرب (الحلم) الذي يشتهيه إلى نفسه، وقد قصر وجده عنه، وتحقيقاً للقافية أيضاً في نهاية البيت فهو يوجد بذلك ثلاث معادلات منطقية:

زيادة الهم	+	زيادة الوجد	=	اقتضاء الشهوة والوصول إلى المجد
زيادة الهم	+	قصر الوجد	=	التعب والانهيار
زيادة الوجد	+	قصر الهم	=	التعب والانهيار

إن هذه المعادلات المنطقية الدلالية يقلبها النص في الأبيات (١٠-١٢) عن طريق التشاكلات التركيبية المتوازية إيقاعياً والقائمة على علاقات التناقض والتضاد وكما يأتي:

١- الحرص على المجد / الحرص على المال	=	التضاد
٢- الحرص على المجد / عدم الحرص عليه	=	التناقض
٣- الحرص على المال / عدم الحرص عليه	=	التناقض
٤- عدم الحرص على المال/ الحرص على المجد	=	التعلق بالمجد
٥- عدم الحرص على المجد/ الحرص على المال	=	التعلق بالمال
٦- عدم الحرص على المال والمجد معا	=	التوسط

إن دلالة تراكيب الأبيات ترجح التوسط، فهي تشير إلى التدبير والحنكة والنظر والتفكر في كيفية الربط والموازنة بين المجد والمال[١] والتوازي الإيقاعي بين التراكيب يؤكد ذلك على مستوى ترميز الإيقاع، فالقوة النفسية (الهم / العزم) لابد من أن ترتبط بالقوة المادية (الوجد / المال)، كارتباط (لا) الطلبية ـ التي ينهى الشاعر بها نفسه بأسلوب الالتفات عن عدم بذل ماله كله في سبيل المجد ـ بفاء السببية الناصبة للفعل المضارع بأن مضمرة وجوباً (فينحل)

(١) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦١.

ويتلاشى مجد كان بالمال وجوده، وهذا الارتباط هو ارتباط السبب بالمسبب، وكارتباط الكف بالساعد لتحقيق النصر على الأعداء[1] (الذين شكلهم بعلامات: الأيـــام/الـــدنيا/غول الطريق/بعـــد الطريق/كـــافور) وللوصـــول إلـــى (المحبوبة/موضوع الصراع/المجد/ الحلم).

إن تلك العلاقات التي استخدمها الشاعر في الأبيات السابقة أضفت على دلالة التراكيب صفة الشمولية والعموم، إذ توحي بأنها حقيقة مطلقة وقانون من قوانين الدنيا ونواميسها فلا حياة ولا دنيا لمن لم يشته الحلم / المجد، ولا مجد / حلم لمن زاد همه وقصر وجده، والدنيا لمن غلب بموازنته بين مجده ورؤيته وبين وجده وقدرته فرؤية الشاعر وطموحه وحلمه بعيد المدى وواسع البصيرة وفي ذلك يقول:

١٣- وفي الناس من يرضى بميسور	ومركوبه رجلاه والثوب جلده
١٤- عيشـــــــــــه	مدى ينتهي بي في مراد أحده
١٥- ولكن قلباً بين جنبي ماله	فيختار أن يكسى دروعاً تهده
١٦- يرى جسمه يكسى شفوفاً تربه[2]	عليقـــي[4] مراعيـــه وزادي
يكلفني التّهجير في كل مهمه[3]	ربـــــــــده[5]

فهو يقابل ببين طموحين ورؤيتين:

الأولى: الرؤية من خرم صومعة (مغلقة).

الثانية: الرؤية غير محدودة المدى (مفتوحة).

فالرؤية الأولى تتوهم الرضا والزهد لضيق أفق صاحبها وصغر مراده وغايته، فهو لا يشعر بصراع الزمن بل يتجاهله ويسير في الطريق السهل خاضعاً للزمن (فمركوبه رجلاه والثوب جلده) إن المركوب يشير إلى الوسيلة التي بوساطتها يصل الإنسان إلى غايته وهي من الدواب، والثوب يشير إلى ما يحفظ الإنسان من الأذى، فإسناد الركوب للرجلين والثوب للجلد، يؤدي إلى توتر العلاقة بين الدال والمدلول، فتوحي العلامة بدلالة أخرى، فكلمة الرجلين تستدعي القدمين الحافيتين اللتين لا تتحملان المشاق، وكلمة الجلد تستدعي العري والضعف، فيوحي التركيبان باستسلام ذلك الشخص وخضوعه لوطء

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٤ / ٦١. ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الواحدي: ٦٤٢.
(٢) تربه: تنميه وتنعمه، ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٣٥ (ترب).
(٣) المهمه: الفلاة الواسعة، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ١٠١٠ (مهه).
(٤) العليق: طعام الفرس، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢ / ٧٠٣ (علق).
(٥) الربد: النعام، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٣١٦ (ربد).

الزمن (الأيام / الغول / بعد الطريق) وعدم عد العدة للصراع، فمركوبه ووسيلته وقوته التي توصله إلى غايته هي رجلاه الضعيفتان، وعدته التي تقيه من الأخطار هي جلده، ثم إن الغالب على تلك التراكيب استخدامها للجمل الاسمية الدالة على السكون فيتلاءم بذلك التركيب مع الدلالة.

إن الاسم الموصول (من) يمكن أن يشير إلى شخص غير معين من الناس يحمل تلك الرؤية، أو أن يشير للمخاطب التاريخي / (كافور)، فهما متضادان في الرؤية ولهذا يشكو الشاعر في مطلع قصيدته من الاجتماع معه، فهو يود من الأيام ما لا يوده كافور.

أما الرؤية الثانية فهي بعيدة المراد لا تحدها الحدود(١)، مفتوحة الأفق لهمة صاحبها وعزمه وقلبه الشجاع الذي يختار بملء إرادته خوض الطريق الصعب والمهمة الشديدة، إذ (يرى جسمه يكسى شفوفاً تربه) كناية عن الغنى والترف والطريق السهل الميسور (فيختار أن يكسى دروعاً تهده) كناية عن تبنيه للمواقف الجادة الصعبة وخوضه الصراع وتحمله مسؤوليته، وهو متمرس بالمصاعب ومتحمل للشدائد والمشاق(٢)، كما توحي صورته الكنائية:

١٦- يكلفني التهجير في كل مهمه — عليقي مراعيه وزادي ربده

فمصدر الفعل الرباعي المضعف العين (التَّهجير) يوحي بكثرة سفره وقطعه (للمهامه / الصحاري) في اشتداد الحر، والمهمه يدل على الهلاك والمشاق، مشيراً بذلك إلى صبره وقدرته على تحمل الشدائد المجهدة، فعليق ناقته مراعي الصحراء وزاده نعامها(٣)، مشيراً بذلك إلى خبرته وكثرة تجاربه وتمرسه بصعابها حتى صار خبيراً بمسالكها.

٢- متن القصيدة (صراعه مع كافور):

إن صراع الشاعر مع الأيام وتوجيه دلالة المطلع على دلالتين متضادتين أدى إلى توجيه دلالة النص المتن حسب تلك الدلالتين، فهو إطناب وتوليد لتلك الدلالتين، مما جعله يمثل صراع ذات الشاعر بين مدح كافور ونقده، وهو ما يشخص التعالق الحاصل بين المقدمة والنص المتن إذ يقول في تخلصه من المقدمة إلى المتن:

---

(١) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦٢.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٤ / ٦٢. ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الواحدي: ٦٤٣.
(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦٣.

١٧- وامضى سلاح قلد المرء نفسه رجاء أبي المسك الكريم وقصده
١٨- هما ناصرا من خانه كل ناصر وأسرة من لم يكثر النسل جده

إن (أبا المسك) يمكن أن تدل على كنية كافور فقط، فيشير قوله إلى أن رجاء أبي المسك وقصده لكرمه هو أمضى سلاح تقلده المرء[١] لمواجهة ذلك الصراع، فهما ناصرا من لجأ إليهما وحصنه وعزوته، ويمكن أن تدل تلك الكلمة على السواد، فهو لون من ألوان المسك، فتتحول دلالة الكلمات من الإيجاب إلى النقد، فرجاء الأسود وقصده هو أمضى سلاحٍ وأشد نصراً بأسلوب السخرية والاستهزاء.

١٩- أنا اليوم من غلمانه في عشيرة لنا والد منه يفديه ولده
٢٠- فمن ماله مال الكبير ونفسه ومن ماله در الصغير ومهده
٢١- نجر القنا الخطى حول قبابه وتردى[٢] بنا قب[٣] الرباط[٤] وجرده[٥]
٢٢- ونمتحن النشاب في كل وابل دوى القسي الفارسية رعده

الدلالة الأولى: تشير إلى أن أبا المسك كثير العطاء على الصغير والكبير، وقد أكرم الشاعر وجاد عليه من غلمانه لكي يخدموا الشاعر[٣] حتى أصبح في عشيرة من غلمان كافور[٤]، وكافور بمثابة الوالد الحنون على أولاده (لنا والد منه)، وهم بمثابة الأولاد البررة بوالدهم (يفديه ولده) الذي يحرسونه ويفدونه بأنفسهم[٥].

الدلالة الثانية: تشير بأسلوب السخرية إلى أن المخاطب التاريخي (كافور) قد أغدق العطاء على الشاعر، وأنه استعبد الكبير والصغير في أمته، فمال الكبير ونفسه، ودر الصغير ومهده من ماله وأملاكه[٦]، وهو بمثابة الوالد العاق لأولاده، إذ يجعل أولاده يفدونه ولا يفديهم بروحه[٧] لجبنه وخوفه وأنانيته، فهم

---

(١) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦٣. ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح الواحدي: ٦٤٣.
(٢) تردى: نوع من العدو، ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ١٠٩ (ردى).
(٣) قب: الضامرة البطون، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٤ (قبب).
(٤) الرباط: اسم لجماعة الخيل، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٩٩ (ربط).
(٥) الجرد: القصار الشعر، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٨٦ (جرد).
(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦٣.
(٤) ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح الواحدي: ٦٤٣.
(٥) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦٣.
(٦) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٤ / ٦٣.
(٧) أشار ابن فورجة إلى أن كافور (لنا بمنزلة الوالد إلا أنا نحن نفديه، ولا يفدينا هو) الفتح على

يحمونه من بطش أعدائه.

٢٣- فإلا تكن مصر الشرى[١] أو عرينه فإن الذي فيها من الناس أسده
٢٤- سبائك كافور وعقيانه[٢] الذي بصم القنا لا بالأصابع نقده
٢٥- بلاها حواليه العدو وغيره وجربها هزل الطراد وجده

الدلالة الأولى: تشير إلى أن مصر إن لم تكن عرينا للأسود فإن سبائك كافور وذهبه وذخيرته من الشجعان، هم أسودها وهيبتها[٣]، فأصالتهم مجربة بالقنا والشدائد لا بالأصابع والرقة واللين.

الدلالة الثانية: وتشير إلى أن مصر ليست مكاناً للأسود، لهذا سوف يستأسد كل شخص فيها لعدم وجود من يجابهه من الشجعان، وهؤلاء الذين يزعمون البطولة هم ذهب كافور الذين يعتز بهم فقدرتهم ـ سخرية بهم ـ منتقدة بالقنا لا بالأصابع.

٢٦- أبو المسك لا يفنى بذنبك عفوه ولكنه يفنى بعذرك حقده

إن الذي يوجه هذا البيت كلمتا المسك والحقد، فالدلالة الأولى: تشير إلى أن عفوه لا يتلاشى بذنب المذنب، بل إن حقده يفنى بعذر المعتذر[٤]، أما الدلالة الثانية فتعرض بسواده وحقده.

٢٧- فيا أيها المنصور بالجد سعيه ويا أيها المنصور بالسعي جده

إن توجيه دلالة هذا البيت يعتمد على أسلوب الالتفات، فالمنادى الأول يقصد الشاعر به كافوراً والمنادى الثاني يقصد الشاعر به نفسه، بأسلوب الالتفات من مخاطبة المتلقي التاريخي إلى مخاطبة (أنا المتكلم) ذات الشاعر، يا أيها المنصور ـ يقصد به كافوراً ـ سعيه وعمله بالحظ لا الاستحقاق والكفاءة، ويا أيها المنصور ـ يقصد به نفسه ـ بالسعي والجهد والعمل حظه وتمكنه، فشتان بين سعي الشاعر وسعي كافور.

٢٨- تولى الصبا عني فأخلفت طيبه وما ضرني لما رأيتك فقده
٢٩- لقد شب في هذا الزمان كهوله لديك وشابت عند غيرك مرده

يحمل هذان البيتان دلالتين اثنتين الأولى: تشير إلى أن (الصبا) الذي

أبي الفتح: ١٣٠.

(١) الشرى: الموضع الكثير الأسد، ينظر: لسان العرب: جزء ٢ / ٦١٣ (شرى).

(٢) العقيان: الذهب، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ٨٣٠ (عقن).

(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦٤-٦٥.

(٤) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦٦.

يوحي بالقوة والفتوة والشباب، تولى عن الشاعر فلم يضره ذلك لرؤيته كافوراً، الذي أعاد طيب شبابه[١] لنشره في زمنه وأمته القوة حتى (شب كهوله) الضعفاء وأصبحوا أقوياء لدى كافور، فكيف بالمرد الشباب؟ بينما ضعف الشباب عند غيره من الحكام (شابت) بما نالوه من الأذى والظلم[٢]، وهم سند وقوة الأمة فكيف بحال كهولها؟.

أما الدلالة الثانية: فتشير إلى أن (الصبا) هو الجهل واللهو الذي تمتع بطيبه الشاعر في شبابه وهو قد تولى عنه وأصبح ذكريات استرجعها برؤيته لكافور (المتلقي التاريخي) الذي يدبر الدولة بعقلية الصبا، حتى عامل (الكهول) وهم علامة الوقار والعلم والخبرة كالصبيان (شب) لما ينالهم من الأذى في زمنه، بينما أصبح الشباب المرد ـ عند غيره من السلاطين ـ حكماء وعلماء ـ كما توحي كلمة (شابت) ـ فكيف بالشيوخ؟.

٣٠- ألا ليت يوم السير يخبر حره	فتساءله والليل يخبر برده
٣١- وليتك ترعاني[٣] وحيران[٤] معرض[٥]	فتعلم أني من حسامك حده
٣٢- وأني إذا باشرت أمراً أريده	تدانت أقاصيه وهان أشده
٣٣- وما زال أهل الدهر يشتبهون لي	إليك فلما لحت لي لاح فرده

إن الذي يوجه دلالة هذه الأبيات هو البيت (٣٣)[٦] كونه ملتبساً وموموهاً في دلالته لحذفه المؤشرات التي تحدد دلالة واحدة لا لبس فيها، فالشاعر يخبر كافور بشدة السفر الذي تحمله للوصول إليه وشجاعته وقدرته على نيل مراده، وهو في سفره يرى (أهل الدهر) / الملوك، أصحاب الكلمة والقرار، متشابهين له في صفاتهم السيئة حتى ظهر ولاح له كافور فلاح فرد الدهر الذي لا مثيل له لكماله[٧].

أما الدلالة الثانية فتشير ساخرة إلى أن الملوك جميعهم متشابهون في صفاتهم المعيبة حتى برز له كافور فلاح فردهم الذي لا مثيل له في تلك الصفات.

---

(١) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٤ / ٦٦.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: جزء ٤ / ٦٦-٦٧.
(٣) ترعاني: تراني وتراقبني، ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٧٢ (رعن).
(٤) حيران: ماء بالشام، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٤١ (حير).
(٥) معرض: بارز وظاهر، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٢ / ٢١٥ (عرض).
(٦) أشار ابن جني إلى أن هذا البيت " يحتمل معنيين مدحاً وهجاءً، فلو كان في هجاء لاحتمله، ولكنه في مدح "، الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: جزء ١ / ٢٥.
(٧) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦٧-٦٨.

٣٤- يقال إذا أبصرت جيشاً وربّه أمامك ربٌّ ربٌّ ذا الجيش عبده

يمتاز هذا البيت باستخدامه للفعل المضارع المبني للمجهول (يقال) الذي يخلق صوتاً مجهول المصدر يتحاور معه ليسرب من خلاله مقاصده، ويمتاز باستعماله للمشترك اللفظي (رب) ويستخدم كذلك أسلوب تمويه عودة الضمائر، مما تفضي هذه الآليات الموظفة إلى دلالتين متضادتين، الأولى: تشير إلى أنه يقال إذا أبصر الشاعر جيشاً وربه ـ أي قائده والضمير يعود إلى الجيش ـ فاستعظمه الشاعر، لعدده وعدته وهيبة قائده يقال أمامك (رب) ـ أي الملك الذي تتوجه إليه والضمير يعود إلى كافور ـ رب وقائد ذا الجيش الذي رأيته عبده[1] ـ والضمير يعود لكافور ـ أي عبد لكافور فكيف بقوة كافور وهيبته؟.

أما الدلالة الثانية: فتشير إلى أنه يقال إذا أبصر الشاعر جيشاً وقائده ويقصد بهذا القائد كافوراً، يقال أمامك ملك فضلاً عن كونه قائداً ـ مالك هذا الجيش الذي رأيته عبده، أي كان كافور عبداً في الجيش فأصبح ملكاً له.

٣٥- وألقى الفم الضحاك أعلم أنه قريب بذي الكف المفداة عهده

٣٦- فزارك مني من إليك اشتياقه وفي الناس إلا فيك وحدك زهده

ويتميز هذان البيتان باستخدام علامة (الفم الضحاك) الموضوعة في سياق حسي ملبس، لا يعطيك دلالة قاطعة واحدة، واستخدام الاسم (من)، الذي يمكن أن يحتمل دلالتين حسب سياقه النصي، فالعمق النحوي له يؤشر دلالتين اثنتين، الأولى: تشير إلى أنه اسم موصول بمعنى الذي فهو معرفة، ويشترط النحاة أن تكون جملة صلته معهودة للمخاطب ليكون الاسم الموصول معهوداً له أيضاً[2]، والثانية: تشير إلى أنه نكرة موصوفة بالجملة الاسمية الواقعة بعدها، والتي لا يشترط فيها أن تكون معهودة للمخاطب[2].

إن السياق النصي الذي يستخدم فيه تلك العلامة وهذا الاسم، يوجه البيتين نحو دلالتين متضادتين، الأولى: تشير إلى أن الشاعر يلقى (الفم الضحاك) من الرضى والمسرة، فيعلم أنه قريب لقاءه لصاحب (الكف المفداة) / كافور، لكرمه وعطائه[3]، فيزوره من الشاعر (من) / الذي إليه اشتياقه خصوصاً لا إلى غيره ـ وهو ما يفيده التقديم والتأخير في الجملة الاسمية ـ (وفي الناس إلا فيك وحدك زهده) فالذي زاره حسب الدلالة الأولى للنص ككل هو الرضى

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٦٨.
(٢) (٢) ينظر: شرح قطر الندى وبل الصدى، لابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد: ١٠١، الهامش الخامس.
(٣) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦٨.

على فعل كافور والمدح له، فهو المعهود لدى المخاطب التاريخي ودلالة النص الأولى، الثانية: تشير إلى أن الشاعر يلقى (الفم الضحاك) / على صيغة (فعّال) الكثير الضحك للسخرية والاستهزاء، فيعلم أنه يسخر من عطاء ونوال صاحب (الكف المفداة) فزاره من الشاعر (من) / شيء مجهول مخفي غير معلوم للمخاطب، موصوف بأنه (إليك اشتياقه) خصوصاً دون سواك، والذي يمكن تحديده حسب الدلالة الثانية للسياق النصي، أنه السخرية والنقد.

٣٧- يخلف من لم يأت دارك غاية   ويأتي فيدري أن ذلك جهده

إن الذي يوجه هذا البيت استخدامه للإشارة النكرة (غاية) وتلاعبه وإرباكه لعودة الضمير في (جهده)، وبذلك يشير البيت حسب الدلالة الأولى إلى أن الذي لم يأتِ دار (كافور) يخلف وراءه غاية عظيمة لم يكن يحلم بها، وعندما يأتي يدرك أن ذلك العطاء هو جهد ما كان يتمناه ويطلبه[١].

أما الدلالة الثانية فتشير إلى أن الذي لا يأتي دار (كافور) يتوهم أنه يخلف وراءه غاية عظيمة، إلا أنه عندما يأتي يدرك أن ذلك العطاء الذي سخر منه (الفم الضحاك) هو جهد ما يستطيع كافور وفوق طاقته، لِشُحِهِ وقلة نواله، ولكونه طبعاً من طباعه فلا يستطيع أن يكلف نفسه ضد طباعها، كما أشار لذلك البيت الرابع من المقدمة حسب الدلالة الثانية للنص.

٣٨- فإن نلت ما أملت منك فربما   شربت بماء يعجز الطير ورده

إن صياغة هذا البيت قائمة على أسلوب المثل[٢]،إذ يستعمل أسلوب الشرط وجوابه (فإن نلت ... فربما ...) المتناسب مع دلالة الأمثال العقلية أما الذي يوجه دلالة هذا البيت فهو وصفه للماء بقوله: (يعجز الطير ورده) فهذا الإعجاز للطير إما أن يأتي من جهة أنه لا يورد الماء ولا يعطى النوال إلا لمن يستحقه من الشعراء، الذين يشير إليهم بعلامة (الطير) فهو يعرف قدر الشعراء ومتذوق للشعر، أو أن يأتي من جهة شح كافور وبخله[٣]، لبعد واستحالة نواله، فإن نال شيئاً فقد ورد الصعب من الأمور الذي يعجز الطير ورده فهو إن أراد شيئاً ناله كما يشير البيت (٣٢).

---

(١) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٦٩.
(٢) ينظر: ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح الواحدي: ٦٤٦.
(٣) أشار الحاتمي إلى أن هذا البيت هو في جعل كافور بخيلاً، الرسالة الموضحة: ٧٥، وذكر ابن جني في كتابه الفسر في جزئه غير المحقق بأن هذا البيت يمكن أن يقلب هجاءً ومعناه: " إن أخذت منك شيئاً على بخلك وامتناعك من العطاء، فكم قد وصلت إلى المستصعبات واستخرجت الأشياء المعتاصة " أورده الواحدي في شرحه للديوان: ٦٤٦.

٤٠- فكــن فــي اصــطناعي محســناً يبن لك تقريب[١] الجواد وشده[٢]
٤١- كمجـــــــــــــــــــــرب فإمـــا تنفيـــه[٣] وإمـــا تعـــده
٤٢- إذا كنت في شك من السيف فابله إذا لـم يفارقـه النجـاد وغمـده
٤٣- ومـا الصـارم الهنـدي إلا كغيره وإن لـم يكـن إلا البشاشـة رفـده
٤٤- وإنـك للمشـكور فـي كـل حالـة فلحظـة طـرف منـك عنـدي نـده
٤٥- فكـل نـوال كـان أو هـو كـائن عطايـاك أرجـو مـدها وهـي مـده
٤٦- وإني لفي بحر من الخير أصله ولكنهـــا فـــي مخفـــر أســـتجده
٤٧- ومـا رغبتـي فـي عسجد استفيده ويحمـده مـن يفضـح الحمـد حمـده
يجود به من يفضح الجود جوده

يخاطب الشاعر كافوراً داعياً إياه بأن يحسن في اختياره ويجربه ليستبين معدنه، وأنه في بحر من عطاياه وخيره، ولو لم يكن من ذلك الاختيار والإحسان شيء إلا البشاشة لشكره على كل حال لوفائه، فالنظرة منه تكفيه، فهو لا يرغب في الذهب والاستفادة منه، وإنما رغبته في (مفخر) يصيره جديداً أخر من مفاخره يجود به الجواد ويحمده الشاعر[٥]، فهل تكونه؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تحتمل دلالتين: الأولى: تكون ذلك الجواد وأكون ذلك الشاعر، الثانية: لا تكون ذلك ولا أكونه، فتتحول دلالة الأبيات السابقة من الاحترام والتبجيل إلى النقد والسخرية، فهو يعرض بشحه ويستهزئ من عطاياه التي أصبحت بحراً من الوعود لا يحصل منها إلا على البشاشة.

ودال (الفضح) يؤكد هذه الدلالة إذ يوحي بشيء مخفي مضمر سينكشف أمره في الجود والمدح كذلك.

٤٨- فإنـك مـا مـر النحـوس بكوكـب وقابلتـــه إلا ووجهـــك ســـعده

إن هذا البيت هو خاتمة القصيدة وآخر ما بقي في السمع وقاعدتها وقفلها[٥]، وهو يدل على دلالتين أيضاً: الأولى: تشير إلى المنحوس ما أن يقابل الممدوح إلا وكان وجهه سعداً عليه، لكرمه وعطائه الذي يزول به نحس المنحوس وهمومه[٢]، الثانية: تشير إلى أن وجه كافور مثير للسخرية

---

(١) تقريب: نوع من جري الخيل، ينظر: لسان العرب، جزء ٣ / ٩٤٤ (قرب).
(٢) وشده: نوع من عدو الفرس، ينظر: المصدر نفسه، ج٢، ٢٨٣ (شدد).
(٣) تنفيه: تطرده وترميه لرداءته، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ١٠٠٠ (نفا).
(٤) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٧٠-٧٢.
(٥) ينظر: العمدة: جزء ١ / ٢٣٩، معجم النقد العربي القديم: جزء ١ / ٢٣٩.
(٢) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٧٢.

والاستهزاء فما أن يراه المنحوس الذي أثقله الهم والحزن حتى يخفف من همه ويروح عن نفسه.

وبذلك يمكن القول أن المقدمة والمتن مترابطان من حيث ثنائية الدلالة المتضادة، وهاتان الدلالتان المتضادتان (الاحترام والاستهزاء) في عموم المتن ما هما إلا تعبير عن صراع ذات الشاعر مع نفسه في موقفه من كافور، وهما امتداد لصراعه مع الزمن من أجل الوصول إلى الحلم في مقدمته.

وبذلك يمكن القول أنّ العنوان الذي نجده داخل الديوان في أعلى القصيدة، وهو: "وقال يمدح كافوراً سنة ست وأربعين وثلاث مئة "(١)، إن هذا العنوان يتناقض مع النتيجة التي وصلنا إليها، التي تشير إلى أن كافوريات المتنبي تحتمل دلالتين متضادتين، فهو عنوان مزيف لم يضعه الشاعر بل وضعه محقق الديوان المعتمد على شرّاح الديوان السابقين عليه، وذلك لأن تقاليد القصيدة العربية القديمة لخمسة عشر قرناً وتزيد، لم تلتزم بوضع العناوين الدلالية التي تحدد هوية النص، وإن وضعت فهي عناوين صوتية، كلامية العرب ولامية العجم وسينية البحتري ... الخ، فليس جميع العناوين ذات وظيفة توليدية شعرية، بل إن وظيفة هذا العنوان تمويهية، إذ يجعلنا نتساءل أهذه القصيدة في المدح أم في الذم؟ أم هي مدح يقلب ذماً؟ أم تحتمل الوجهين؟.

شعر المتنبي وروايات الرواة:

إنّ (تناص التورية) هذا يمكن تأكيده من خلال شعر المتنبي نفسه، وروايات الرواة، الذين أكدوا وجود دلالتين متناقضتين في قصائد المتنبي التي قالها في كافور.

أ- شعر المتنبي:

لقد عبر الشاعر من خلال شعره عن أفكاره وعواطفه ورؤاه عن الحياة والكون والزمن والشعر أيضاً، ومن خلال هذا المنطلق يمكن أن نجد آراءه وتعليقاته عن طبيعة القصائد التي قالها في كافور في قصائده نفسها. ومن استقراء شعر المتنبي نجد له تعليقين يوجهان المتلقي نحو تلك القراءة:

١- قوله(٢):

---

(١) ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ١٠٣.

(٢) من قصيدته في هجاء كافور سنة (٣٤٦هـ) وهو في كنفه ولم ينشده إياها وقد كتبها قبل النص المدروس ومطلعها:

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيا   وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا

٧- ولولا فضول الناس جئتك مادحاً بما كنت في سري به لك هاجيا
٨- فأصبحت مسروراً بما أنا منشد وإن كان بالإنشاد هجوك غاليا

ويشير إلى أن الشاعر يرغب بأن يوجه(١) أشعاره في كافور على دلالتين، الأولى: هي المدح الذي يفضي إلى السرور. والثانية: هي الهجاء الذي يقود إلى السخط(٢) بأسلوب شعري خفي.

٢- قوله(٣):

٣٢- وشعر مدحت به الكركدن بين القريض وبين الرقى(٤)

والذي يدل على البينية التي يكرر صيغتها (بين) القريض (المدح) وبين الرقية(٥) التي تحمي صاحبها من الأذى بصورة خفية غيبية.

ب- روايات الرواة.

أي الروايات التي سردت من خلالها حياة المتنبي وأحواله مع الأمراء والشعراء والنقاد(٦) وتعليقاته على أشعاره، وقد اخترنا منها ما له علاقة بالنص المدروس، التي تمثلت بثلاثة تعليقات للشاعر عن قصائده التي كتبها في كافور.

الرواية الأولى: ذكرها ابن جني بقوله: " طوى شعره كثيراً من مديحه على
الهجاء، وكان يقول: لو شئت لقلبت جميع ما مدحته به، فجعلته هجاءً "(٧).

الرواية الثانية: لابن جني أيضاً ذكرها باكثير الحضرمي في كتابه (تنبيه الأديب) معتمداً على (الفسر) في جزئه غير المحقق: " قوله(٨):

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ٣٧١-٣٧٢.

(١) التوجيه أو الموجه: هو الكلام الذي يحتمل وجهين من الدلالة، سواء أكانا متضادين متقابلين أو مختلفين فقط من دون تضاد، ينظر: الواضح في مشكلات شعر المتنبي: ٧٥. مفتاح العلوم، للسكاكي: ٢٠٢. معجم النقد العربي القديم: جزء ١ / ٤١١.

(٢) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ٣٤.

(٣) من قصيدته التي كتبها سنة (٣٥٠هـ) وبعد هربه من مصر، أي أنها تنفصل عن النص المتن ببعد زماني لاحق مطلعها:

ألا كل ماشية الخير لي فدا كل ماشية الهيذبي

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ١٦-١٨.

(٤) الرقى: التعويذة التي يرقى بها صاحب الآفة، ينظر لسان العرب: جزء ١ / ١٢١٢ (رقا).

(٥) ينظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، المعري: جزء ٤ / ١٩٩.

(٦) ينظر: الرسالة الموضحة، الرسالة الحاتمية.

(٧) الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: جزء ٢ / ٤١.

(٨) من قصيدته في هجاء كافور سنة (٣٤٦هـ)، مطلعها:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا حسب المنايات أن يكن أمانيا

٢٨- أبا كل طيب لا أبا المسك وحده وكل سحاب لا أخص الغواديا

قال ابن جني: ولما وصلت في القراءة على أبي الطيب إلى هذا البيت ضحكت فضحك، وعرف غرضي، فإن هذا البيت يحتمل المدح والهجو "(١).

الرواية الثالثة: ذكرها أبو القاسم الأصفهاني: " سمعت أنه قيل للمتنبي قولك لكافور(٢):

٢٣- فارم بي حيث ما أردت فإني أسد القلب، آدمي الرواء
٢٤- وفؤادي من الملوك وإن كا ن لساني يرى من الشعراء

ليس قول ممتدح ولا منتجح(٣)، إنما هو قول مضاد ومتاو(٤)، فأجاب المتنبي أن قال: هذه القلوب كما سمعت أحدها يقول:

يقر بعيني أن أرى قصد القنا وصرعى رجال في وغى أنا حاضره

وأحدها يقول:

يقر بعيني أن أرى مكانها ذرى عقدات(٥) الأجرع(٦) المتقاود(٧) "(٨)

وتدل هذه الرواية على أن قوله في كافور، إنما هو بين الرضى والمدح وبين السخط والنقد، كما أن القلوب بين السخط والرضى متقلبة أحوالها، فتسمع أحدها وتجده لا يقر له عين ولا يرضى إلا برؤية الرجال الذين يبغضهم

ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي:
(١) تنبيه الأديب: ٢٥١.
(٢) من قصيدته في مدح كافور مطلعها:
إنما التهنئات للأكفاء ولمن يدني من البعداء
ورواية البيت (٢٣) هي:
فارم بي حيث ما أردت مني فإني أسد القلب آدمي الرواء
ديوان المتنبي، تحقيق: الخزرجي: ١٤-١٦.
(٣) لا منتجح: أي غير ناجح ومقضي الحاجة، ينظر: لسان العرب: جزء ١ / ٥٨١ (نجح).
(٤) متاو: مخفي، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٤٩ (تاو).
(٥) العقدة: هي المكان الكثير الشجر والنخل، ينظر: المصدر نفسه: ج٢ / ٨٣٦ (عقد).
(٦) الأجرع: المكان السهل الواسع الصالح للزراعة، ينظر: المصدر نفسه: جزء ١ / ٤٤٣ (جرع).
(٧) الانقياد: الخضوع، ينظر: المصدر نفسه: جزء ٣ / ١٨٤ (قود).
(٨) الواضح في مشكلات شعر المتنبي: ١٠.

صرعى في الحرب على يديه " في وغى أنا حاضره " وتسمع القلوب الأخرى لا يقر لها عين ولا تسر إلا برؤية من تحب فتطمئن عليه، والتي مكانها أعالي جنان الأرض الواسعة والخصبة، الخاضعة والذلول لأهلها.

إن جميع النصوص الخارجية السابقة الشعرية وغير الشعرية، تدل على أن شعر المتنبي في كافور يحتمل دلالتين متضادتين، ثم إنها أخذت وظيفة توجيهية إذ وجهت القارئ نحو الدلالات المخفية والنظم العميقة في باطن النص ووجهته للبحث عن طبيعة الدراسة التي تنسجم مع نوع النص المقروء.

الخاتمة

بعد استشراف نهاية البحث وجدتني محملاً بعدد من النتائج التي يمكن إيجاز أميزها بما يأتي :

- إن مفهوم التناص يهتم بالأبعاد الوظيفية لتداخل الأنظمة الدلالية المختلفة من خلال الكشف عن بناياتها العميقة وقيمها المتعددة من دون الاقتصار على تأشير المصادر والأصول المتحققة التي تأثر بها النص أو أخذها وضمها إلى أجزائه ، وهذا ما اقتصرت عليه دراسة الأخذ والسرقات التي تناولت شعر المتنبي.
- إن تعالقات الأنظمة الدلالية لنصوص المتنبي مع الأنظمة الدلالية القرآنية منحت النص الشعري اللاحق للمتنبي بعداً دلالياً قصصياً دينياً أثرت دلالته الشعرية ، مستخدماً آلية الإحالة المباشرة بذكر أسماء الأنبياء والرسل أو بصهرها في فضاء نصه الشعري معطياً إياها بعداً تأويلياً.
- إن الأنظمة الدلالية الفلسفية التي تعالقت معها الأنظمة الدلالية لنصوص المتنبي منحتها وظيفة فكرية وهوية شمولية تواصلية فالشاعر يبغي التواصل مع المتلقين المنتمين للتوجهات نفسها المتضافر معها أي أن هذا التعالق يحتوي على شيء من المحاباة فضلاً عن الثراء الدلالي الذي يمنحه للنصوص الشعرية ، كما أن الشاعر استطاع أن يضفي على الدلالات الفلسفية السابقة وظيفة شعرية وذلك بتحويلها لعلامات تخدم دلالة نصه الشعري فضلاً عن تحويله إياها من تعاقبية النثر إلى تكرارية الإيقاع معطياً إياها تأثيراً صوتياً جمالياً مرتبطاً بالدلالة.
- استطاع الشاعر من خلال نصوصه الشعرية أن يتجاوز نتاجات الشعراء السابقين عليه ويبدع نصه الجديد المؤكد لذاته ، كما وجدنا ذلك في علامات الليل والصباح والحبيبة.
- إن دراسة التناص الداخلي كشفت عن قدرة المبدع في تجاوز نتاجه السابق وإبداع نص جديد له مرجعياته المتنوعة ، كما ساعدت على بيان التحولات الدلالية لعلاماته المختلفة الموظفة والمتعالقة في عدد من نصوص الشاعر والتي ارتبطت تحولاتها بتحولات الشاعر الفكرية وتطورات الوعي الشعري لديه ، فالتعبير والمضمون غير منفصلين.
- صغت مصطلحا جديدا متعلقا بالتناص وهو تناص التورية الذي استخدمته في الكشف عن ظاهرة تداخل نصين دلاليين متضادين في نص واحد عند المتنبي.
- استخدم الشاعر آلية الإطناب والإيجاز والتأويل والنقل والنقض والإحالة في تعالقه مع النصوص السابقة.

- لعب الإيقاع دوراً في تناص النصوص الشعرية بوساطة تعالق القوافي والتجمعات الصوتية وتماثل النصين المتناصين تناصاً كلياً في بحريهما ورويهما وقافيتهما، فضلاً عن وظيفة استدعاء النصوص السابقة سواء في ذهن المبدع أم القارئ لكون النصوص الشعرية القائمة على الإيقاع سهلة الحفظ والتذكر ، أي أن الإيقاع لعب دوراً في تأشير تعالقات نصوص المتنبي مع النصوص الأخرى.

المصادر والمراجع

١- الكتب العربية والمترجمة :

- **الإبانة عن سرقات المتنبي**، لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦١م.
- **الاتجاه العقلي في التفسير**، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، د.نصر حامد أبو زيد، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٣.
- **اختناقات العشق والصباح**، ادوار الخراط، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٢م.
- **الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي**، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٣م.
- **أسرار البلاغة في علم البيان**، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق وتعليق: سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، ط١، بيروت-لبنان، ١٩٩٩م.
- **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط٣، بغداد، ١٩٨٦م.
- **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، د. مصطفى سويف، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٧٠م.
- **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، د. نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط٤، الدار البيضاء-بيروت، ١٩٩٦م.
- **أصول الإفتاء والاجتهاد التطبيقي: في نظريات فقه الدعوة الإسلامية**، عبد المنعم صالح العلي العزي، المعروف باسمه المستعار محمد أحمد الراشد، دار المحراب للنشر والتوزيع، فان كوفر-كندا، ط٢، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.
- **أصول الدعوة**، د. عبد الكريم زيدان، جمعية الأماني، ط٣، ١٣٩٦هـ=١٩٧٦م.

- **الأصول الفنية للشعر الجاهلي**، د. سعد إسماعيل شلبي، مكتبة غريب، ط٢، القاهرة، (د.ت).
- **أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة**، د. نايف خرما، مطابع اليقظة، عالم المعرفة، الكويت، ١٣٩٨هـ=١٩٧٨م.
- **انفتاح النص الروائي**، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٨٨م.
- **الإيضاح في علوم البلاغة**، الخطيب القزويني، تحقيق: بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، ط٤، بيروت، ١٤١٩هـ= ١٩٩٨م.
- **بدائع البدائه**، علي بن ظافر الأزدي، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- **البديع في البديع في نقد الشعر**، أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ، حققه وقدم له: عبدا علي مهنا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤٠٧هـ=١٩٨٧م.
- **البلاغة العربية: المعاني والبيان والبديع**، د. أحمد مطلوب، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الجمهورية العراقية، ط٦، بغداد، ١٤٠٠هـ=١٩٨٠م..
- **البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص**، هنريش بليش، ترجمة: د.محمد العمري، دراسات سال، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.
- **البنيوية وعلم الإشارة**، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي، .وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة المائة كتاب)، ط١، بغداد، ١٩٨٦م.
- **التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول**، منصور علي ناصف، المكتبة الإسلامية، ط٣، ١٣٨١هـ=١٩٦١م.
- **تاج العروس**، للإمام اللغوي السيد محمد مرتضى الزبيدي، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ=١٩٦٦م.

- **تـاريخ النقـائض في الشـعر العربـي**، أحمـد الشـايب، مطبعـة دار الإتحـاد للطباعة، ط٣، القاهرة، ١٩٦٦م.
- **تحريـر التحـبير في صـناعة الشـعر والنثـر وبيـان إعجـاز القـرآن**، ابـن أبـي الإصبع المصري (٥٨٥-٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: د. حنفي محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، ١٣٨٣هـ.
- **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، المغرب، ١٩٨٥م.
- **تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، عبد الله محمد الغذامي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٨٧م.
- **التصوير البياني**، حنفي محمد شرف، المطبعة العثمانية، ط٢، ١٩٧٣م.
- **تفسير القرآن العظيم**، لأبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي (ت ٧٧٤هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٣٨٨هـ=١٩٦٩م.
- **تفسير القرآن العظيم المسمى أولى ما قيل في آيات التنزيل**، رشيد الخطيب الموصـلي، دار الكتـب للطباعـة والنشـر، جامعـة الموصـل، ١٣٩٤هـ=١٩٧٤م.
- التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب المتنبي، لأبي علي الحسين بن عبيد الله الصقلي المغربي، الجزء الأول، تحقيق: د. أنور أبو سويلم، دار عمار للطباعة والنشر، ط١، عمان-الأردن، ١٩٨٥م.
- التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب المتنبي، لأبي علي الحسين بن عبيد الله الصقلي المغربي، الجزء الثاني، تحقيق: د. ماجد الجعافرة و د. أنور أبو سويلم و د. علي الشوملي، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات، (د.ت).
- **التلخيص في علوم البلاغة**، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).

- **تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب**، عبد الرحمن بن عبدالله باكثير الحضرمي، تحقيق ودراسة: د. رشيد عبد الرحمن صالح، (صدر بمناسبة مهرجان المتنبي) وزارة الإعلام-الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.
- توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، رفقة محمد عبد الله دودين، مطابع الدستور التجارية، ط١، عمان-الأردن، ١٩٩٧م.
- **جامع البيان في تفسير القرآن**، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، وبهامشه تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان للنيسابوري، دار المعرفة، ط٢، بيروت، ١٩٧٢م.
- **جمهرة اللغة**، ابن دريد.
- **حداثة السؤال: بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة**، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت لبنان، ١٩٨٥م.
- **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر للحاتمي، تحقيق: د. جعفر الكتاني، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة كتب التراث (٨٣)، الجمهورية العراقية، ١٩٧٩م.
- **الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان**، علي حسين الجابري، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، سلسلة كتب شهرية (١٢)، بغداد، ١٩٨٥.
- **الخطيئة والتكفير** من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي (٢٧)، ط١، جدة، ١٤٠٥هـ=١٩٨٥م.
- **دراسات في الشعر العربي القديم**، د. بهجت عبد الغفور الحديثي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد-بيت الحكمة، ١٩٩٠م.
- **دروس التصريف**، محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط٣، مصر، ١٣٧٨هـ=١٩٥٨م.

- **دلائل الإعجاز**، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (٤٧١هـ)، تحقيق: د.محمد رضوان الداية و د. فايز الداية، مكتبة سعيد الدين، ط٢، دمشق، ١٤٠٧هـ=١٩٨٧م.
- **دينامية النص (تنظير وإنجاز)**، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء-بيروت، ١٩٨٧م.
- **ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان**، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري عبد الحفيظ شلبي، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، (تراث العرب ٣)، الطبعة الأخيرة، ض٩٧١م.
- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي الفتح عثمان ابن جني المسمى بالفسر، الجزء الأول، تحقيق: د.صفاء خلوصي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، (سلسلة خزانة التراث) ط١، بغداد، ١٩٨٨م.
- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح الواحدي، تحقيق: فريدرخ ديتريصي، طبع في مدينة برلين، ١٨٦١م.
- ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق: د. بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، (ذخائر العرب ٣٤)، القاهرة، (د.ت).
- ديوان بشار بن برد، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الدار التونسية للتوزيع-تونس، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر، ١٩٧٦م.
- ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م.
- ديوان الحماسة، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١)، برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي (ت ٥٤٠هـ)، تحقيق: د. عبد المنعم أحمد صالح، وزارة الثقافة والإعلام، (سلسلة كتب التراث ١٠١)، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠م.
- ديوان السموأل، صنعه أبي عبد الله نفطويه، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف (نفائس المخطوطات المجموعة الثالثة)، بغداد، ١٩٥٥م.

- ديوان العباس بن الأحنف، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٣٨٥هـ=١٩٦٥م.
- ديوان المتنبي مع فهارسه ومعانيه، فهرسه وشرحه: عبود أحمد الخزرجي، المكتبة العالمية، بغداد، (د.ت).
- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت-لبنان، ١٩٦٩م.
- رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء، عبد الرحمن ابن حسام الدين المعروف بحسام زاده الرومي، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار القلم، ط١، بيروت-لبنان، ١٣٩٢هـ=١٩٧٢م.
- الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-الجامعة الأمريكية، ١٩٦٥م.
- الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، د. حسام الآلوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٤٠٠هـ=١٩٨٠م.
- سر الفصاحة، أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت٤٦٦هـ)، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده بالأزهر، ١٣٨٩هـ=١٩٦٩م.
- سرقات المتنبي ومشكل معانيه، أبو بسام النحوي، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الدار التونسية للنشر (نفائس المخطوطات)، تونس، ١٩٧٠م.
- سيكولوجية القصة في القرآن، د. التهامي نقرة، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٤م.
- سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
- شرح ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري على ألفية ابن مالك، ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بغداد، (د.ت).
- شرح ديوان أبي تمام، شرح إليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨١م.

- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعري (٣٦٣-٤٤٩هـ)، تحقيق: د. عبد المجيد دياب، دار المعارف (ذخائر العرب ٦٥)، القاهرة، (د.ت).
- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ١٣٩٩هـ=١٩٧٩م.
- شرح القصائد التسع المشهورات، أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس (ت ٣٣٨هـ)، تحقيق: أحمد خطاب، دار الحرية للطباعة (سلسلة كتب التراث ٢٣)، بغداد، ١٣٩٣هـ=١٩٧٣م.
- شرح قطر الندى وبل الصدى، أبو محمد عبدالله جمال الدين بن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ)، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، ط١١، مصر، ١٩٦٣.
- شرح مشكل أبيات المتنبي، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المرسي الأندلسي (٣٩٨-٤٥٨هـ)، تحقيق : محمد حسن آل ياسين، دار الطليعة للطباعة والنشر، باريس، وزارة الإعلام-الجمهورية العراقية، ط١، بغداد، ١٩٧٧م.
- شرح المعلقات السبع، لابن عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسيت الزوزني، طبع الدار العربية، بغداد، (د.ت).
- الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت، ١٩٦١م.
- الشعر والشعراء، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، دار الثقافة، ط٢، بيروت، ١٩٦٩م.
- الشمس والعنقاء : دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، خلدون الشمعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤م.
- الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، يوسف البديعي (١٠٧٣هـ)، تحقيق وتعليق: مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زيادة عبده، دار المعارف، (ذخائر العرب ٣٦)، القاهرة، ١٩٦٣م.
- الصحاح: تاج اللغة والصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي بمصر، (د.ت).

- الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٧٩م.
- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، أديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والطباعة والنشر (سلسلة كتب شهرية ١٠/٩)، ١٩٨٥م.
- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠/ ٤٥٦هـ)، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٤، بيروت، ١٩٧٢م.
- عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق: د. طه الحاجري و د. محمد زغلول سلام، شركة فن للطباعة، القاهرة، ١٩٥٦م.
- الفتح على أبي الفتح، محمد بن أحمد بن فورجة، تحقيق: عبد الكريم الدجيلي، دار الحرية للطباعة (سلسلة كتب التراث ٢٨)، بغداد، ١٩٧٤م.
- الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: د. محسن غياض، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية (سلسلة كتب التراث ٢١)، بغداد، ١٩٧٣م.
- الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، لابن جني، الجزء الثاني، تحقيق: د. صفاء خلوصي، مطبعة الشعب، بغداد، ١٣٩٨هـ=١٩٧٨م.
- فقه السنة، السيد سابق، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، (د.ت).
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الكتب، ط٣، بيروت، ١٩٦٦م.
- في الأدب الفلسفي، د. محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م.
- في ظلال القرآن، سيد قطب.
- في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد)، مطبعة النجاح الجديدة، ط٢، الدار البيضاء، ١٤٠٥هـ=١٩٨٤م.

- قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٤٠١هـ=١٩٨١م.
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د.محمد عبد المطلب، الشركة العامة المصرية للنشر-لونجمان (سلسلة أدبيات)، ط١، مصر ١٩٩٥م.
- قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي.
- القواعد الأساسية للغة العربية، أحمد الهاشمي.
- كتاب شذى العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط١٦، مصر، ١٣٨٤هـ=١٩٦٥م.
- كتاب شرح أشعار الهذليين، صنعه: أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري برواية أبي الحسن علي بن عيسى بن علي النحوي عن أبي بكر أحمد بن محمد الحلواني عن السكري، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، وراجعه: محمد محمد شاكر، مطبعة المدني (كنوز الشعر ٣)، القاهرة، (د.ت).
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري (ت٣٩٥هـ)، حققه وضبط نصه: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ١٤٠٩هـ=١٩٨٩م.
- كشاف اصطلاحات الفنون، محمد علي الفاروقي التهانوي، تصحيح المولوي محمد وجيه والمولوي عبد الحق والمولوي غلام قادر، بعناية الويس اسدرنكر التيرولي ووليم ناسوليس الايرل، .
- كفاية المستفيد في فن التجويد، محيي عبد القادر الخطيب، مطبعة أوفسيت الوسام، ط٦، بغداد، (د.ت).
- لذة النص، رولان بارت، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.
- لسان العرب المحيط، ابن منظور، تقديم: عبدالله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت-لبنان، (د.ت).
- اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤م.
- مبادئ في علم الأدلة، رولان بارت، تعريب: محمد البكري، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

- المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٢م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم بن الأثير الموصلي (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٣٥٨هـ=١٩٣٩م.
- محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ت).
- مدخل لجامع النص مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر (مشروع النشر المشترك)، (د.ت).
- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، العدد (٢٣٢)، ١٤١٨هـ=١٩٩٨م.
- مصطلحات فلسفية (فرنسي-عربي)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية-جامع محمد الخامس، دار الكتاب، ط٢، الدار البيضاء، (د.ت).
- مع الأنبياء في القرآن الكريم: قصص ودروس وعبر من حياتهم، عفيف عبد الفتاح طبارة، دار العلم للملايين، ط٥، بيروت، (د.ت).
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٧٩م.
- معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانة، منشورات جامعة طرابلس، كلية التربية، ط١، ١٩٧٧م.
- معجم علم النفس (إنكليزي-فرنسي-عربي)، د. فاخر عاقل، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٧١م.
- المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، بيروت-القاهرة، ١٩٩١م.
- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية بمصر، المطابع الأميرية، القاهرة، ١٣٩٩هـ=١٩٧٧م.
- معجم متن اللغة: موسوعة لغوية حديثة، أحمد رضا، دار مكتبة الحياة-بيروت، ١٣٨٠هـ=١٩٦٠م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.

- معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٩م.
- المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار الحرية للطباعة، ط١، بغداد، ١٩٨٧م.
- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة، ط١، بغداد، ١٤٠٠هـ=١٩٨١م..
- المفيد في شرح عمدة المجيد في النظم والتجويد، الحسن بن قاسم ابن أم قاسم المرادي، تحقيق: د. علي حسين البواب، مكتبة المنار، الزرقاء-الأردن، ١٤٠٧هـ=١٩٨٧م.
- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق للطباعة والنشر بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية في الجزائر، ط٢، بيروت، ١٩٨٠م.
- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطوان، دار المعارف (مكتبة الدراسات الأدبية ٦٧)، القاهرة، ١٩٧٤م.
- الملل والنحل، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد الشهرستاني (٤٧٩-٥٤٨هـ)، تحقيق: محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، ط٢، بيروت-لبنان، ١٣٩٥هـ=١٩٧٥م.
- المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع التنيسي (ت ٣٩٣هـ)، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار قتيبة، (د.ت).
- المورد القريب: مزدوج قاموس عربي–انكليزي وانكليزي-عربي، منير البعلبكي ود.روحي البعلبكي، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت-لبنان، ١٩٩٦م.
- النحو الوافي: مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، عباس حسن، دار المعارف بمصر، ط٤، (د.ت).
- النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، أبو البركات شرف الدين المبارك بن أحمد الإربلي المعروف بـ(ابن المستوفي)، دراسة وتحقيق: د. خلف رشيد نعمان، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٩م.

- نقائض جرير والأخطل، د. عبد المجيد عبد السلام المحتسب، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٢م.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط٢، ١٩٦٩م.
- الواضح في مشكلات شعر المتنبي، أبو القاسم عبدالله بن عبد الرحمن الأصفهاني، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الدار التونسية للنشر (نفائس المخطوطات)، تونس، ١٩٦٨م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الوجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاته، (د.ت).
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور عبد الملك بن محمد ابن إسماعيل الثعالبي النيسابوري (ت ٤٢٩هـ)، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط٢، القاهرة، ١٣٧٥هـ=١٩٥٦م.

٢- **الأطاريح الجامعية :**

- التناص: دراسة في الخطاب النقدي العربي، سعد إبراهيم عبد المجيد، أطروحة (دكتوراه)، بإشراف : الأستاذ الدكتور ناصر حلاوي والأستاذ الدكتور عناد غزوان، مقدمة لكلية التربية-ابن رشد- جامعة بغداد، ١٤٢٠هـ=١٩٩٩م.
- التناص في شعر العصر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي، أطروحة (دكتوراه)، بإشراف الدكتور عمر الطالب، مقدمة لكلية الآداب-جامعة الموصل، ١٤١٧هـ=١٩٩٦م.

٣- **البحوث المنشورة في الدوريات والكتب الجامعة :**

- الأجناس الأدبية من منظور مختلف، خلدون الشمعة، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد ٣٢، ١٩٩٧.
- الأرض وزينب ثلاثة مقاربات لـ (التناص والتخطيّ)، الحبيب الدائم ربي، مجلة فصول، العدد ٤، مجلد٦، جزء ٢، ١٩٨٦.
- امبرتو ايكو (ملف)، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ٥، ١٩٨٩.
- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات

مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، ط١، القاهرة، ١٩٨٦م.
- إيقاع الحصار وحركية المقاومة، د. بشرى البستاني، مجلة الموقف الثقافي، العدد ٢٤، ١٩٩٩.
- البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة، رابح بوحوش، ضمن كتاب: (السيميائية والنص الأدبي).
- البناء الفني لشعر الحكمة عند المتنبي : دراسة لغوية، د. هادي الحمداني، مجلة الضاد : جزء ٢، ١٩٨٩.
- بنية القناع: قراءة في قصيدة أحد عشر كوكباً، علي جعفر العلاق، مجلة علامات في النقد، مجلد٧، جزء ٢٥، ١٩٩٧.
- التأثير في الأدب العربي والغربي، دراسة نظرية، أ.د. عدنان حيدر، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد ٣٠، ١٩٩٦.
- التجني على ابن جني، ابن فورجة البروجردي، تحقيق: د. محسن غياض، مجلة المورد، بغداد، المجلد٦، العدد٣، ١٩٧٧م.
- تداخل النصوص، هانس جورج روبرشت، ترجمة: الطاهر الشيخاوي و رجاء بن سلامة، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٥٠، ١٩٨٨.
- التطور النظري للتحليل النصي: نظرية النص، حاتم الصكر، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد ٣٢، ١٩٩٧.
- تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترّو، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٦١/٦٠، ١٩٨٩.
- التفكيك: فاعلية المقولات الإستراتيجية، عبد الله إبراهيم، ضمن كتاب: (معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء-بيروت، ١٩٩٠م.

- تناص الأجناس الأدبية: قراءة تناصية في قصتين قصيرتين، داؤد سلمان الشويلي، مجلة الأقلام، العدد ٥-٦، ١٩٩٣.
- التناص التاريخي والديني، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ١٣، العدد ١، ١٩٩٥.
- تناص الحكاية في القصة العراقية القصيرة، عبد الله إبراهيم، مجلة الأقلام، العدد ١١-١٢، ١٩٨٨.

- التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، شربل داغر، مجلة فصول، مجلد ١٦، العدد ١، ١٩٩٧.
- التنــاص، د. عبـد النبــي أصـطيف، مجلــة رايــة مؤتــة، مجلـد ٢، العـدد ٢، ١٩٩٣.
- التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٩، العدد ٢، ١٩٩١.
- التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ١٠-١١-١٢، ١٩٩٤.
- تنصيص الآخر في المصطلح والنظرية والتطبيق، حاتم الصكر، ضمن كتاب (المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر: الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، مجموعة بحوث) تقديم: ليلى شرف وأكرم مصاروة، تحرير: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٥م.
- حول بويطيقا العمل المفتوح قراءة في " اختناقات العشق والصباح "، سيزا قاسم، منشور ضمن كتاب: اختناقات العشق والصباح، ادوار الخراط، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٩٢م.
- حول اللغة المحمولة المجازية للنقاد العرب، عبد الفتاح كيليطو، تعريب: عبد العزيز شبيل، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢، ١٩٩٧.
- دراسة في بلاغة التناص الأدبي (الليث والخراف المهضومة)، د. شجاع العاني، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد٨، ١٩٩٧م.
- دراسة في تعريب بعض مصطلحات (نظرية النص)، د. محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الثقافي، العدد ٨، ١٩٩٧.
- دلالات التناص في قصيدة: (راية قلب)، إبراهيم نصر الله، مجلة دراسات، الأردن، المجلد ٢٢، العدد ٥، ١٩٩٥م.
- الرسالة الحاتمية: وهي المناظرة بين الحاتمي والمتنبي بمدينة بغداد، لأبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي (ت ٣٨٨هـ)، منشورة ضمن كتاب: الإبانة عن سرقات المتنبي، لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦١م.
- السيميائيات كعلم نقدي/أو نقد العلم، جوليا كرستيفا، ترجمة: عبد السلام فزازي، مجلة نوافذ، العدد ٨، ١٩٩٩.

- السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها-جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر، ١٩٩٦م.
- السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، سيزا قاسم، ضمن كتاب: (أنظمة العلامات).
- السيموطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، العدد ٣، ١٩٩٧.
- شرح المشكل من شعر المتنبي،لابن القطاع الصقلي (٤٣٣-٥١٥هـ)، تحقيق: د.محسن غياض، مجلة المورد، المجلد٦، العدد٣، ١٩٧٧م.
- الشعر والتحدي: إشكالية المنهج، د. صبري حافظ، مجلة آفاق عربية، العدد ١، ١٩٨٦.
- شعرية الشعر، جان ايف تادبيه، ترجمة: حميد الحمداني، مجلة نوافذ، العدد ٨، ١٩٩٩.
- شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، د. محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٨، العدد ١، ١٩٩٩.
- الشمس ودلالتها في شعر المتنبي، د. سهام القريح، مجلة الضاد، بغداد، جزء ٤، ١٩٩٠.
- صيغة التفضيل في شعر المتنبي، شكري محمد عياد، منشور ضمن كتاب : (المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م.
- العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص، د. فالح شبيب العجمي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٨، العدد ١، ١٩٩٩.
- علم العلامات (السيميوطيقا)، فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: (أنظمة العلامات).
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة المائة كتاب)، ط١، بغداد، ١٩٨٧م.
- في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢، ١٩٩٧.
- الكتابة أم حوار النصوص ؟ د. عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٣٠، ١٩٩٨.

- الكشف عن مساوئ المتنبي، للصاحب بن عباد، منشور ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي، لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦١م.
- لامية المتنبي_ ما لنا كلنا جو يا رسول _: قراءة إيقاعية، د. بشرى البستاني، مجلة آداب الرافدين، العدد٣١، ١٩٩٨.
- اللغة والأدب، بول دومان، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة نوافذ، العدد ٨، ١٩٩٩.
- مآخذ الأزدي على الكندي، أحمد بن علي بن معقل المهلبي الأزدي (٥٦٧-٦٤٤هـ)، تحقيق: هلال ناجي، مجلة المورد، بغداد، المجلد٦، العدد٣، ١٩٧٧م.
- المتكلم في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، مجلة فصول، مجلد ٥، العدد ٣، جزء١، ١٩٨٥.
- مسألة النص، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٣، ١٩٨٩.
- المستدرك على ابن جني فيما شرحه من شعر المتنبي (خمسون نصاً من كتاب مفقود)، أبو الفضل العروضي، تحقيق ودراسة: د، محسن غياض، مجلة المورد، بغداد، المجلد٤، العدد٤، ١٩٧٥م.
- مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان، مجلة الأقلام، العدد ٤-٥-٦، ١٩٩٥.
- مفهوم التناص بين الأصل والامتداد: حالة الرواية (مدخل نظري)، بشير القمري، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٠-٦١، ١٩٨٩م.
- مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجينو، ضمن كتاب: (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، تقديم: أحمد المديني.
- مفهوم الحِجاج عند (بيرلمان) وتطوره في البلاغة المعاصرة، د. محمد سالم ولد محمد الأمين، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٨، العدد ٣، ٢٠٠٠م.
- من التناص إلى الأطراس، جيرار جينيت، ترجمة: المختار حسني، مجلة علامات في النقد، مجلد٧، جزء ٢٥، ١٩٩٧م.
- مناظرة بين أبي الطيب المتنبي والحاتمي، تحقيق: د. حسن محمد الشماع، مجلة كلية الآداب، مجلد ٤، ١٩٧٥-١٩٧٦م.
- نحو سيميائيات التناص، م. بورو، نقل منيار وكيليطو، منشور ضمن كتاب:

(لسانيات وسيميائيات اللقاء المغربي الأول للسانيات والسيميائيات: عروض ومناقشات)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٧٦م.

- نحو نظرية لسانية اجتماعية للخطاب الأدبي، روجر فاولر، ترجمة: محيي الدين محسب، مجلة نوافذ، العدد١، ١٩٩٧.
- النص الغائب (في الشعر)، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٢٢، العدد ١، ١٩٩٥م.
- نظرة في السرقات الشعرية، د. ناصر حلاوي، مجلة الأستاذ، العدد ٥، ١٩٩٠م.
- نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات، ب. إ. أوسبنسكي وآخرون، ترجمة: نصر حامد أبو زيد، ضمن كتاب: أنظمة العلامات.
- النظرية التفاعلية للاستعارة، د. يوسف أبو العدوس، المجلة العربية للثقافة، العدد ٣٢، ١٩٩٧م.
- نظرية النص، رولان بارت، ترجمة: منجي الشملي وآخرون، مجلة حوليات كليـــة الآداب، العدد ٢٧، ١٩٨٨م.
- هل مات المؤلف حقاً ؟ شوقي البغدادي، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٣٠، ١٩٩٨.
- مغامرة الدال: قراءة لرولان بارت، ستيفن نوردابل لاند، ضمن كتاب: (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة وتقديم: أحمد المديني.

ثبت المحتويات

ثبت المحتويات

Contents

السيرة العلمية الذاتية

١. **الاسم:** احمد عدنان حمدي.

٢. **مكان وتاريخ الولادة:** موصل-العراق، ١٩٧٥.

٣. **الجنسية:** عراقية.

٤. **العمل الحالي:** تدريسي في قسم اللغة العربية-كلية الآداب-جامعة الموصل.

٥. **العنوان الحالي:** جامعة الموصل-كلية الآداب-قسم اللغة العربية- جمهورية العراق.

٦. **البريد الإلكتروني:**

ahmedah752003@yahoo.com

١. التدريس في جامعة الموصل-كلية الآداب قسم اللغة العربية منذ سنة ٢٠٠٢-٢٠٠٦ بدرجة مدرس مساعد، ثم بدرجة مدرس بعد حصولي على الدكتوراه في ٢٠٠٦.

٢. محاضر في قسم اللغة الفرنسية-كلية الآداب جامعة الموصل منذ ٢٠٠٣ – ٢٠٠٦.

٣. محرر في مجلة (نون) وهي مجلة شهرية ثقافية عامة، نينوى-العراق، ٢٠٠٣.

ثانيا: الخبرة في التدريس الجامعي:

١. **نوع الخبرة:**

- التدريس في المرحلة الجامعية الأولى: العربية العامة، والثقافة الإسلامية، والمهارات اللغوية.
- التدريس في المرحلة الجامعية الرابعة: المذاهب الأدبية الغربية، والمهارات اللغوية، الشعر العربي الحديث.
- الإشراف على عدد من بحوث طلاب الدراسات الأولية والعليا.
- التقويم اللغوي لعدد من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه لكليات جامعة الموصل.

ثالثا : المؤهلات العلمية :

١. مجاز (بكالوريوس) في اللغة العربية وآدابها ٩٦-١٩٩٧.
٢. ماجستير في الأدب العربي عن رسالتي الموسومة (شعر المتنبي في ضوء نظرية التناص)، بإشراف الأستاذة الدكتورة بشرى البستاني، جامعة الموصل-كلية الآداب، ٢٠٠٠.
٣. دكتوراه فلسفة في النقد العربي عن أطروحتي الموسومة (الخطاب النقدي عند عبد العزيز حمودة: دراسة في المنهج والنظرية) بإشراف الأستاذة الدكتورة بشرى البستاني، جامعة الموصل-كلية الآداب، ٢٠٠٦.
٤. التخصص الدقيق: متخصص في الأدب الحديث ونقده.

رابعاً : البحوث العلمية :

١. **الرؤيا الإبداعية في شعر خالد عثمان**، بحث مشارك به في مؤتمر ملتقى البردة للأدب الإسلامي، الذي أقامته رابطة علماء العراق-فرع نينوى بالتعاون مع جامعة الموصل، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م، وهو منشور ضمن (الكتاب النقدي) للمؤتمر.

٢. **التجديد النقدي-مقدمات نقدية**، بحث مشارك به في مؤتمر ملتقى البردة الثاني للأدب الإسلامي، الذي أقامته رابطة علماء العراق-فرع نينوى بالتعاون مع مديرية أوقاف نينوى وجامعة الموصل، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.
٣. **آلية القراءة وطبيعة النصين الإلهي والبشري**، بحث فائز بالمرتبة الثانية بعد حجب المرتبة الأولى في مسابقة (الدراسات القرآنية-التفسير) ضمن فعاليات (جائزة غانم حمودات للقرآن الكريم)، نينوى-الموصل، العراق، ١٤٢٧هـ=٢٠٠٦م.
٤. **الوضوح والغموض في الشعر الإسلامي المعاصر: دراسة لثلاث قصائد إسلامية**، بحث مشارك به في الندوة التي أقامها مركز دراسات الموصل-جامعة الموصل، ٢٠٠٦، ومنشور في مجلة دراسات موصلية، التي تصدر عن المركز نفسه، العدد١٦، ٢٠٠٧، بريدهم الإلكتروني: unmomosc21@yahoo.com
٥. **الرؤية والمنهج والواقع الإسلامي الحديث**، بحث مشارك به في ورشة عمل " فقه النص... خطوات التفعيل والتأهيل" التي أقامتها مؤسسة بنيان للعمران البشري، نينوى-الموصل، العراق، ٢٠٠٧.
٦. **منهج عبد العزيز حمودة في كتاباته النقدية وإشكالية التحيز**، بحث مشارك به

في المؤتمر الدولي الثاني للتحيز بعنوان حوار الحضارات والمسارات المتنوعة للمعرفة، ٢٠٠٧، في القاهرة، وهو منشور على موقع (إسلام أون لاين_نت-ببليو إسلام).

٧. **التناص وإشكالية التحيز: قصيدة عذاب الحلاج للبياتي أنموذجا**، وهو بحث مشارك به في مؤتمر كلية الآداب الرابع-جامعة الموصل، ٢٠٠٧، وهو منشور في مجلة آداب الرافدين، التي تصدر عن الكلية نفسها، العدد ٤٧/١، السنة ١٤٢٨هـ=٢٠٠٧م. وبريدهم الإلكتروني هو adabalrafidayn@yahoo.com

٨. **قراءة في مجموعتين قصصيتين (عدالة السماء وتدابير القدر) لمحمود شيت خطّاب**، بحث مشارك به في الندوة التي عقدها مركز دراسات الموصل-جامعة الموصل،٢٠٠٨.

٩. **مقدمات نقدية لمنهج نظمي مقصدي**، بحث مشارك به في المؤتمر العلمي الثاني لقسم اللغة العربية في كلية التربية الأساسية-جامعة الموصل، وهو منشور ضمن وقائع المؤتمر ٢٠٠٨.

١٠. **مفهوم النص في الخطاب العربي: نصر أبو زيد أنموذجا-دراسة نقدية**، بحث مشارك به في المؤتمر العلمي الدولي لكلية الشريعة في الجامعة الأردنية، ٢٠٠٨.

سادسا: العضوية في الروابط والمراكز الأدبية والعلمية:

١. عضو في رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

تم بحمد الله